

LA SCÈNE ROUMAINE ET L'EXPRESSIONNISME (II)*

ION CAZABAN

LES METTEURS EN SCÈNE

Nos jeunes metteurs en scène en cours de formation, appartenant à la génération de l'après-guerre, ressentent comme une nécessité, avant le choix d'une certaine option stylistique, la clarification des exigences de la mise en scène moderne. Avant d'être un metteur en scène expressionniste, il faut être un metteur en scène, et non un quelconque, dans n'importe quelles circonstances, mais un metteur en scène du théâtre de son temps. Le théâtre «de demain» – dont on écrivait beaucoup à un moment donné – ne peut être projeté, pourtant, que dans les coordonnées conceptuelles du présent. Dans les débats de chez nous, le théâtre «nouveau» est synonyme du théâtre expressionniste, et il correspond à des recherches créatrices qui ne se limitent pas à l'étude de la théâtralité, mais impliquent en même temps une vision – tragique ou grotesque, parfois mystique, d'autres fois, sociale-utopique – sur l'homme contemporain, avec ses crises et ses impasses, dans un moment décisif de l'histoire.

Soare Z. Soare manifeste sa préférence pour le décor d'atmosphère, réalisé «dans des lignes des plus simples» (tel qu'il sera à la première de début *Hamlet*). La simplicité prégnante, la concision éloquente avaient été déjà remarquées dans les mises en scène de Karl Heinz Martin¹. Encore une fois, on peut constater que le metteur en scène ne peut pas se former en dehors de leçons pratiques de théâtre, définies au point de vue stylistique, qu'il utilisera ensuite dans le sens des idées et à la mesure de ses possibilités.

Soare débute avec *Hamlet* à la Compagnie Bulandra, où K.H. Martin avait été metteur en scène. Il adapte le décor en rideaux (noirs et rouges) qui permettaient, sous la lumière des projecteurs, la projection des personnages sur un fond de couleur suggestif, ainsi que leur mise en relief pendant l'action². Sur une scène moins meublée que d'habitude, avec une différence de niveau strictement nécessaire, selon L. Rebreanu – qui n'avait pas aimé le spectacle – ont réussi surtout les tableaux «dans lesquels est mise en relief la partie mystérieuse du drame» (la terrasse avec le fantôme, l'assassinat de Polonius)³. Une carence du spectacle était l'absence d'unité du style, que Soare, à sa première représentation, n'a pas obtenue, d'où le désaccord entre la conception du décor et la facture de l'interprétation. Tony Bulandra – qui avait déjà interprété *Hamlet* une décennie avant – le présente maintenant comme «un neurasthénique, non un méditatif». Son dramatisme a une évidence recherchée, il n'éveille pas, sans doute, l'accord unanime – mais témoigne de l'option artistique du metteur en scène, au début de sa carrière. Après deux saisons théâtrales seulement, Soare met en scène *Lulu* de Wedekind, avec Mărioara Voiculescu, et il sera autrement apprécié, en réussissant maintenant à imprimer aux acteurs «un jeu de style et d'intellectualisation», selon l'opinion compétente de Ion Marin Sadoveanu⁴.

L'approche des jeunes metteurs en scène – en même temps que les acteurs et les scénographes du temps – des thèmes dramatiques et des procédés expressionnistes prouve l'incertitude, les tâtonnements explicables, non seulement d'ordre stylistique, mais, sans doute, du goût artistique et des connaissances professionnelles.

* Partea I a studiului a apărut în *RRHA*, XXXIV/97, p.17–29.

¹ Dans la même revue, publiée par Soare, paraîtra l'article de Franz Theodor Csokor, *L'expressionnisme, problème du metteur en scène* (plus intéressant grâce à certaines allusions concrètes aux spectacles de Karl Heinz Martin et Jessuer), dans *Teatrul*, no. 5, 1923.

² Iosif Nădejde, *Cronica teatrală*, dans *Adevărul*, no. 12211, 17 novembre 1923.

³ Liviu Rebreanu, *Convorbiri teatrale*, in *România*, no. 44, 6 décembre 1923.

⁴ I.M. Sadoveanu, *Drama și teatrul*, dans *Gândirea*, no.10, 1925.

Victor D. Bumbęști se rappelait comment, à son deuxième spectacle avec *La semaine sainte* de M. Săulescu, il a été réprimandé par le plus âgé et le plus expérimenté metteur en scène, Paul Gusty, parce qu'il avait fait «un montage avec des tables torses et des chaises tordues, avec des murs obliques et des fumées, en projetant sur le plancher de terre la croix de la fenêtre illuminée par une lune spectrale». C'était en 1921, au Théâtre National de Bucarest, sous le directorat de Victor Eftimiu – les exemples de la mise en scène de K.H. Martin vont apparaître ultérieurement. Gusty lui reproche: «Tu as fait du symbolisme dans un drame paysan... Faux!»⁵. Il est probable que Bumbęști ait ensuite corrigé son décor, car certains critiques vont mentionner, à leur tour, l'absence de la «poésie» dans le spectacle. Ses mises en scène ultérieures – *Electre* de Hofmann Sthal, *Glauco* de Morselli, *Sœur Béatrice* de Maeterlinck – accentueront l'émotion poétique des pièces (écrites par des poètes), par l'intensité pathétique de l'interprétation, par des correspondances plastiques et de lumière. Les influences expressionnistes sont visibles dans l'utilisation de la lumière ou dans l'image scénographique, mais dans un mélange stylistique et avec des stridences, signalées par la critique. En collaboration avec le Théâtre National de Cernautzi, sous la direction de V.I. Popa, Bumbęști met en scène *Nju* de Dimov, en rideaux noirs, avec des lumières de projecteur qui découpent les personnages ou les compositions de groupe. Certains tableaux ont été «des modèles typiques pour la mise en scène stylisée» – sans doute, dans une manière expressionniste, surtout lorsque la mise en scène de K.H. Martin insistait comme un repère valable. Même comme une leçon, qui n'a pas été toujours bien assimilée et continuée, tel *Le cadavre vivant* de Tolstoï, selon les chroniques⁶.

Une intervention critique fréquemment orientée vers l'expressionnisme se manifeste dans les commentaires de I.M. Sadoveanu. Ce qui est symptomatique c'est l'appel à la révision de la manière de lecture d'une pièce classique, comme *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (le Théâtre National de Bucarest, novembre, 1922): «Il y a là-bas un réveil du printemps, l'aube d'une nouvelle vie: celle des sens, tout comme chez Wedekind. Les différences ne concernent que les époques respectives: Chérubin se prépare pour une carrière de «libertin», les enfants de Wedekind, pour une carrière morbide, qui est aussi la nôtre»⁷. L'invitation du critique s'adresse au metteur en scène qui, en reprenant une technique et des procédés théâtraux, ne paye pas une attention égale à l'approfondissement de l'univers des personnages dans une vision actuelle, celle d'un horizon culturel modifié par la connaissance de l'expressionnisme.

Le respectable Paul Gusty, non plus, n'hésitera pas de passer la preuve du théâtre «nouveau». Il met en scène «le grotesque dramatique» *Masque* de Ion Sân Giorgiu, pièce «d'un contour plus clair comme constructions et intentions, et moins précisée comme style et forme» déclarait L. Rebreanu⁸. Probablement, «les constructions», acceptables pour le critique, étaient les personnages esquissés par l'auteur, appartenant à «un cycle de pièces supra-psychologiques /.../ le cycle des dévoilements, car un monde qui se meut dans le conventionnel, le mensonge ou la fausseté est brutalement démasqué par le conflit entre les sentiments primaires et les instincts, volontairement ou involontairement, cachés, par notre âme»⁹. Dans *Le Masque*, il avait eu l'intention (stimulé par Wedekind) de présenter «trois formes de l'éternel féminin», mais il n'a réussi que préciser les intentions. Avec ce texte, dépourvu de qualités dramatiques, Gusty réalise «un spectacle d'art /.../. Des harmonies de couleurs, de lignes, de rythme /.../. M. Gusty a fait un effort et il a gagné une précieuse victoire – affirme L. Rebreanu – c'est le metteur en scène qui, lorsqu'il le veut, réussit». L'expressionnisme, pour Gusty, était un effort du vouloir et, finalement, de sa science de faire du théâtre, en dépassant les habitudes du style pratiqué antérieurement. Ce qui manquait à la pièce – «le tourment» dramatique – obtenait l'habile metteur en scène, en prêtant au spectacle «du rythme dur, saccadé et expressif»¹⁰. Dès que le rideau se lève, il sait capter le public avec «cette lumière éthérée dont s'enivraient les deux êtres extatiques»¹¹.

Aussi longtemps qu'il fut le directeur du Théâtre Populaire de la capitale, Ion Sân Giorgiu manifesta son penchant vers l'expressionnisme, sinon par le répertoire, sans doute, par l'aspect de certains spectacles – ceux mis en scène par Victor Ion Popa qui se trouvait, lui aussi, à ses débuts. C'est probablement pourquoi il est moins convainquant dans *Le Petit Eyolf* d'Ibsen, où il suit un comportement antinaturaliste, doué d'une auréole particulière et une expression scénique hors du quotidien. La critique ne saisit pas ou n'accepte pas la tendance étrange du jeu vers le rituel: «A un moment donné, on avait l'impression d'assister à un office

⁵ V. Bumbęști, *Paul Gusty*, Bucarest, 1964, p.113.

⁶ I.M. Sadoveanu, *Cronica teatrală*, dans *Revista vremii*, no. 3, 18 février 1923.

⁷ *Ibidem*, no. 23, 26 novembre 1923.

⁸ Liviu Rebreanu, «*Le masque*» et «*Le Fardeau*», dans *România*, no. 150, 13 avril 1924.

⁹ Le reportage *Teatrul care demască*, dans *Rampa*, no. 2192, 16 février 1925.

¹⁰ Liviu Rebreanu, *art.cit.*

¹¹ *Cronica teatrală*, dans *Adevărul*, no. 12336, 13 avril 1924.

divin»¹². On ne perçoit pas les connotations voulues – tout est mis sous l’observation d’une façon prosaïque, avec le goût pour «la vie réelle» et un tempo précis sur la scène. Les opinions de L. Rebreanu, selon lequel c’est justement la symbolique des personnages qui n’a pas été suggérée, en permettant un «mélodramatisme naturaliste»¹³, donc, autre chose que ce que le metteur en scène avait cherché, lui et encore quelques autres acteurs, doués de qualités interprétatives pour le théâtre expressionniste (Dida Solomon, Getta Popa, Ovid Brădescu, Ion Tâlván), nous surprennent par contraste. Peut-être, dans ce «mélodramatisme naturaliste», imputé au spectacle, se cache l’indéfini désir de placer la pièce d’Ibsen dans un autre registre stylistique (le pré-expressionnisme avait été déjà retourné vers le passé par certains commentateurs qui n’avaient pas cessé de voir en lui le naturalisme et le mélodrame dont il s’était détaché). Toujours vers l’expressionnisme se dirige V.I. Popa lorsqu’il met en scène *Pour le bonheur* de S. Przbyszewski, en préparant des effets soutenus au point de vue scénographique par «le fond noir de caveau et avec la scène noyée dans les ténèbres, pour que la faible lumière sur la table inonde la chambre d’ombres évocatrices de fantômes»¹⁴. Parmi les pièces mises en scène au Théâtre National de Cernauti (Pirandello, Lucian Blaga, G. Kaiser, Strindberg, M. Săulescu, Hofmannsthal) sera *Anno Domini* de I.M. Sadoveanu, allégorie mystique, représentée «dans un décor avec quelques éléments de réalisme seulement, mais dans lequel on a successivement créé – et avec une opportune assurance – les éléments prédominants de symbolisme (...) cette atmosphère d’irréel qui facilitait l’approfondissement de l’idée exposée par l’auteur»¹⁵. Le moment final, d’une suprême illumination mystique, était accompagné par un fort jaillissement d’un chœur religieux et le son des cloches. Pour V.I. Popa, il y a une nécessaire interdépendance entre le réalisme apparent et les symboles essentiels, ceux qui renvoient vers un sens profond, intégrateur, déchiffirable toujours plus clairement dans la matérialité du spectacle.

Revenu d’un voyage en Allemagne, le metteur en scène parle de ce qui l’a surtout intéressé là-bas: «De Engel à Karl Heinz Martin, il n’y a que des différences de forme. Le fond est le même: une ligne unitaire, une tonalité humaine, mais serrée et énergique, avec un jeu scénique sommaire et expressif. Dans le décor, surtout les ressemblances sont claires /.../. Le projecteur (colorié, surtout) est un moyen général de lumière, soit placé dans la salle, soit sur scène, soit d’un côté ou de l’autre»¹⁶. C’est une lettre datant de la fin des années ’20, lorsque le théâtre allemand avait dépassé l’expressionnisme scénique avec ses manifestations aiguës, mais il continuait d’utiliser ses procédés, recyclés et valorisés dans une diversité de conceptions et visions de spectacle.

Chez nous, l’expressionnisme va toujours connaître une revivification, autant dans son répertoire, que dans ses modalités théâtrales, même dans certains théâtres nationaux (Cernăuți, Iassy). Des troupes telle que «Masca» ou «13+1», dans la capitale, lui seront visiblement redevables; dans ce sens, la contribution de G.M. Zamfirescu n’est pas du tout négligeable (auteur, lui-même, de pièces influencées par l’expressionnisme). La pièce de F. Bruckner, *Le Mal de la Jeunesse*, ressemblant plutôt à un «discours d’êtres plongés dans le sommeil, un dialogue de rêve», à «un cri des âmes empoisonnées»¹⁷, attire le dramaturge-metteur en scène qui la met sur scène pour inaugurer la compagnie «13+1», avec une jeune distribution (Maria Antonova, Tanți Cocea, Emil Botta, etc.), en cherchant une certaine poésie tragique, au-delà de la morbidité signalée par la critique. Plus tard, dans *Le Père* de Strindberg (Le Théâtre National de Iassy, 1934), G.M. Zamfirescu opte pour un expressionnisme évident dans la manière de jeu et dans les solutions scénographiques.

Les spectacles du metteur en scène Iacob Sternberg se joignent à l’expressionnisme non seulement par des solutions et des procédés, mais également par l’esprit de la conception, par leur appartenance visionnaire. Il faudrait citer l’un des articles du poète Tudor Arghezi, qui met en évidence la signification de ces mises en scène qui ont continué, à un autre niveau de synthèse théâtrale, les spectacles réalisés par la troupe de Vilna (l’alliage de sentimentalisme et de tragique hallucinant se modifie, chez Sternberg, par le terrifiant grotesque et fantastique). Ce qui caractérise, selon Arghezi, la mise en scène de la pièce de Peretz, *La nuit dans l’ancienne petite bourgade*, c’est «une lutte terrible entre les visions de la frayeur, en dehors du temps et de l’espace». Dans les scènes collectives – d’un étonnant dynamisme plastique – «les lourdes boues des

¹² Scarlat Froda, *Cronica dramatică*, dans *Rampa*, no. 2098, 20 octobre 1924.

¹³ L.R(ebreanu), *Le Petit Eyolf*, dans *România*, no. 303, 19 octobre 1924.

¹⁴ Iosif Nădejde, *Cronica teatrală*, dans *Adevărul*, no.12880, 9 décembre 1925.

¹⁵ Al.Varvara, *Teatrul Național din Cernăuți*, dans *Rampa*, no. 2806, 4 mars 1927.

¹⁶ V.I. Popa, *Scrisoare lui Corneliu Moldovanu*, dans *Scrieri despre teatru*, Bucarest, 1969, p. 404.

¹⁷ L.B(laga), *Ferdinand Bruckner*, dans *Adevărul literar și artistic*, no. 642, 26 mars 1933.

humains» (il s'agit, probablement, d'une métaphore, «la boue intérieure») accablent le public. Sur une scène minuscule et avec quelques moyens techniques seulement, Sternberg réalisait «un apocalyptique funambulesque», et le public, selon le poète, ressentait «un froid de grande catacombe derrière son dos et une stalactisation de l'âme plurimillénaire»¹⁸.

Nos metteurs en scène s'intègrent ou se joignent à une conception théâtrale expressionniste par une subjectivisation maximale, manifeste, sans modérations, des images scéniques. Par leur résolution, dépendante de la vision du personnage central – unique ou collectif – on peut atteindre une visualisation claire des états d'âme (par exemple, A.I. Maican, dans *Crime et Châtiment*, Théâtre National de Cernauti, 1927), ou une vision onirique (préférée par I. Sternberg). Dans d'autres situations, la propre vision du metteur en scène se communique tout à fait aussi manifestement, par des symboles et des déformations éloquentes, inspirées ou prêtées de l'expressionnisme. Une vision qui peut être «froide», lucide (comme chez A.I. Maican dans *RUR* de K. Capek, Théâtre National de Cernauti, 1927), ou formée d'éléments visuels et sonores qui suggèrent une imagination fébrile, une participation sensible (comme dans beaucoup de spectacles de V.I. Popa des années '20).

Un expressionnisme surprenant pour les années pendant lesquelles on le pratique (1941-42) est celui du metteur en scène Ion Olteanu, au Théâtre National de Cluj (refugié alors à Timișoara). Il met en scène *Daria* de Lucian Blaga, spectacle qui crée l'impression que tout ce qui s'est passé est inévitable et répétable, par-dessus tout pouvoir humain. Les contraintes moralisatrices «pédagogiques» n'ont qu'un effet négatif sur les profondes impulsions de l'âme. C'est «un spectacle étonnant» qui atteste les qualités de visionnaire du metteur en scène (revenu d'Allemagne, où il avait participé à un séminaire soutenu par Hilpert, Engel, Fehling). P. 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. Ainsi, Ion Olteanu «a traité au-delà d'un certain lieu et d'un certain temps le drame de *Daria*, en la présentant dans un cadre abstrait, avec des décors géométriques et une illumination symbolique»¹⁹.

Dès le début de son activité de metteur en scène, Ion Sava considère ses solutions scéniques parfois des adéquations, parfois des confrontations avec le texte, curieux de savoir la réaction du public. Mais, en dehors de toutes ces recherches, nous saisissons une finalité lointaine, à peine prévisible, qui n'est pas encore l'image claire de son Théâtre, mais qu'il essaye de préciser et dont il s'éloignera progressivement (quoique beaucoup de ses pièces ne l'aideront pas à s'approcher). Ce n'est pas par hasard que tout ce qui a voulu l'exprimer plus clairement, plus pleinement dans certains moments de son évolution de metteur en scène est resté au stade d'aspiration et de projet. Sans doute, dans d'autres moments, il a réussi à affirmer ou à s'affirmer, mais il faut également penser à ses projets inaccomplis. A ce velléitaire *Marchand de Venise* de Shakespeare (Iassy, 1934), conçu d'une façon hétéroclite, en même temps grandiose et provincial, grave et ironique, au début de sa carrière théâtrale. Et, d'autre part, pendant sa dernière étape créatrice, pensons à ce mystère théâtral social, comprenant dans une vision monumentale troublante, les grandes joies et les grandes tristesses de l'homme sous la coupole d'un théâtre imaginé rond, avec un vaste horizon. A un bout de sa trajectoire, enchantement et étonnement: le faste, la lumière, les valeurs évocatrices, des centaines de figurants habillés de costumes d'époque – reproduction et richesse matérielle. À l'autre bout, Sava aspirant à «une élévation jusqu'au plan pathétique des grandes préoccupations de l'existence: la Vieillesse et la Mort. Une élévation jusqu'au symbole, une transfiguration du quotidien»²⁰, déchiffrement des sens et recherche des essences, une «dématérialisation», mais une matérialisation aussi, rendant visibles, sensibles sur scène, des symboles de la destinée humaine. Ceux qui ont connu ses idées et ses spectacles datant de cette étape-là, vont le qualifier – directement ou indirectement – comme notre principal metteur en scène expressionniste. Pour Liviu Ciulei, Sava est un expressionniste de substance spirituelle et de conception artistique. Je ne sais pas si on peut le définir avec une telle certitude, mais c'est évident qu'on ne peut pas omettre l'expressionnisme de la définition de la création de Sava, il entre, également, en tant que possibilité mentale, dans la polyvalence de son art.

Pendant l'été de 1934, à l'ouverture du Théâtre de Visions, initié par Sava et un groupe de jeunes acteurs, à Iassy, le metteur en scène très décisif, délimitait ses intentions: «Le Théâtre de Visions ne doit pas être confondu avec le théâtre de Grand-Guignol». Le metteur en scène visait un choc profond sur les

¹⁸ T. Arghezi, *La nuit dans l'ancienne petite bourgade*, dans *Adam*, no. 16, 1 février 1930.

¹⁹ Ion Biberi, *Lumea de mâine*, Bucarest, 1945, p. 247.

²⁰ Ionel Teodoreanu, *Le théâtre de visions*, in *Lumea*, Iassy, no. 4835, 24 juin 1934.

spectateurs, en établissant ainsi avec eux un contact plus durable: avec leur univers intérieur, les aspirations remises, avec les impulsions du subconscient, avec leur imagination insatisfaite, avide de trouver son correspondant imagistique. Avec trois mises en scène d'après R. Kipling, E.A. Poe et E.T.A. Hoffmann, «ce théâtre ne vise pas et n'exalte pas les émotions autour du réel, il veut rendre sensible le miracle, l'étrange...»²¹. On retient les images scéniques expressives, plastiques et sonores, obtenues par Sava dans *L'Empreinte de la Bête*: des visages spectraux, découpés dans la semi-obscurité par une lumière verdâtre, les ombres mystérieuses, les terribles hurlements de la jungle... Dans *Le Système du docteur Gudron*, les personnages roulés dans des plumes, faisaient leur apparition d'une façon étonnante, comme des oiseaux fantastiques. Dans le troisième spectacle, *Une mariée à la loterie*, il y avait une telle cohésion entre la facture romantique des caractères, la vivacité du jeu comique et «l'atmosphère de fantasque et de fantasmagorique, aux étranges effets de lumière, aux décors asymétriques, aux éléments de rêve»²² qu'il a été repris plus tard sur la scène du National de Iassy, aussi.

«Les visions» – dans l'acception donnée par Sava et Ionel Teodoreanu – hantent tout au long de la biographie créatrice du metteur en scène et témoignent de sa préoccupation de rendre visible scéniquement le surnaturel, le fantastique, l'âme de certains personnages exaltés, vivant des moments d'une intensité suprême: le rêve, le souvenir revécu, la hallucination. Dans la pièce *Comme d'habitude, mais autrement* de Galar (1935) on visualise le tourment vécu par l'âme de l'héroïne, son dialogue imaginaire avec les vivants et les morts. Le personnage réel évoluait dans une lumière blanche, forte, tandis que les personnages évoqués apparaissaient (encore) dans une lumière verdâtre, habillés dans des nuances grises, sur un fond noir, sur lequel ils s'estompent parfois. Maintenant, «Sava a réussi à faire fusionner sur la scène le visible et l'invisible, à synchroniser le conscient avec le subconscient, sans que le personnage réel disparaisse de la scène, il lui superpose deux autres personnages imaginaires»²³.

Si, à l'époque du Théâtre des Visions, Sava sondait le domaine du rêve et du fantastique, en le considérant plus authentique pour la réalité humaine que le quotidien visible, peu à peu, dans sa création, le rêve et le fantastique se mêlent avec les situations ordinaires de la vie et le metteur en scène cherche à donner une représentation intégrale, complexe et très suggestive. Par exemple, pour la mise en scène de la pièce *Notre petite Ville* de Thornton Wilder, au National bucarestois (1940), dans un inévitable écoulement, illuminé d'une manière méditative, les événements communs de l'existence humaine gagnaient une résonance de symbole, et le quotidien traversait tout naturellement le seuil du fantastique.

Mais le fantastique ou l'hyperbole grotesque gagne également une fonction démasquant-critique: en pénétrant violemment dans les normes de la vie ordinaire, ils obligent les formes sociales indiscutables, généralement acceptées, «honorables», à se montrer telles qu'elles sont en effet: des apparences menteuses, inconsistantes, dégoûtantes. Sava considère *le procédé du contraste* d'une particulière efficacité théâtrale, pour influencer et activer la pensée du public. Dans sa seule pièce de grandes dimensions, *Le Président*, il introduit le fantastique comme élément de distance par rapport aux aspects de la vie qui étaient devenus tellement ordinaires qu'ils semblaient normaux. Mais Sava veut que le public se rende compte que rien n'est normal, que tous les personnages sont, chacun à sa façon, négatifs. Le comique fantastique et hyperbolique est employé pour provoquer la participation de la lucidité du spectateur qui doit comprendre que rien n'est normal – ni sur la scène, ni dans la vie dont s'est inspiré la pièce; bien au contraire. Sava – qui argumentait son opinion concernant «l'essence caricaturale de l'art»²⁴ – est le représentant d'un expressionnisme caustique dans notre théâtre.

Selon Sava, «le mystère théâtral social» mènera à «un théâtre de mystère et de passion», en regagnant les qualités magiques originaires («filtrées, sans doute, par le prisme actuel») et sera traversé par des «visions» parce qu' «il a à présent le devoir de prendre dans ses mains les freines de l'esprit humain, de sauver l'homme des craintes, en le rendant familier avec les grands fantômes»²⁵. Dans d'autres occasions, il considère le théâtre le domaine «des formes fluides entrevues par l'homme dans le rêve et la fantaisie».

²¹ Flavius, *Cronica dramatică*, dans *Lumea*, Iasi, no. 5011, 18 janvier 1935.

²² *Ibidem*, no. 5114, 19 mai 1935.

²³ Ion Biberi, *op.cit.*, p. 245.

²⁴ La conférence à l'occasion de la première de la pièce *La cavalcade vers les étoiles* de Yeats, le Théâtre National de Bucarest, saison théâtrale 1944-45.

²⁵ Article publié par Sava dans le cahier-programme au spectacle *Macbeth*, le Théâtre National de Bucarest, saison théâtrale 1945-46.

L'une des raisons pour lesquelles il met en scène *Macbeth* avec des masques c'est que dans la pièce on ne présente pas l'histoire réelle, mais sa transfiguration fantastique. Le thème, que le metteur en scène se propose à développer, est défini, d'une façon lapidaire, comme «vision», les personnages de la tragédie ne sont que des personnifications des instincts²⁶.

«La vision» de Sava n'appartenait pas à l'inexistant, mais elle rendait visible ce qu'on ne voit pas d'ordinaire, le non-vu, le jamais-vu. De l'intention initiale de représenter sensiblement le miraculeux, ses «visions» scéniques gagneront une nouvelle ampleur, en signifiant, pendant la dernière partie de son activité, la révélation concrète de ce qu'il y a d'essentiel et d'universel dans l'homme.

La dernière mise en scène de Sava, avec «l'aventure colorée», *La Belle Endormie* de Rosso di San Secondo, a été considérée une réalisation à part et on l'a proposée comme pièce du fond permanent du National bucarestois. L'interprétation – qui associait des procédés repris de la commedia dell'arte aux moments d'un intense lyrisme, de rêverie nostalgique ou de marionnetisme caricatural – la plasticité de tous les personnages, tout comme l'attention accordée à chaque voix, distincte, mais participant à la musicalité de tout le spectacle, la chromatique scénographique fascinante, avec des contrastes symboliques, l'équilibre des deux lignes de la pièce, d'ironie sarcastique et de lumineuse rêverie, furent élogieusement commentés. La tendance intégratrice du metteur en scène – d'unir «le rêve avec la réalité, le quotidien avec le fantastique, la nécessité avec le gratuit», le lyrisme avec le grotesque – avait trouvé le support dramatique. C'était une «arlequinade moderne» dans laquelle on a pu observer qu'il avait «conservé dans certains costumes, dans certaines simplifications /.../ dans certains automatismes du geste /.../ quelque chose de la commedia dell'arte, en accentuant le penchant vers l'expressionnisme»²⁷.

Pour résumer les relations du metteur en scène avec l'expressionnisme sur le plan des recherches formelles, on peut tenir compte: du principe du total «dévoilement» (que Höllender indiquait comme spécifique pour l'expressionnisme théâtral), l'intérêt accordé aux représentations du subconscient, le vouloir de pousser au maximum l'expressivité, la formule scénique intégratrice, la quête de l'essentiel (souvent symbolique), le grotesque (d'habitude, résolu d'une façon caricaturale).

À la différence d'autres metteurs en scène de chez nous, nous pouvons parler des affinités de Sava avec l'expressionnisme, en partant d'une attitude personnelle, d'une vision, avec des causes profondes, sur l'existence humaine. «Témoignage d'un sentiment de Weltschmerz précoce – affirmait Ion Biberi – l'attitude implique la souffrance et le drame, des états d'inconfort, le mécontentement de soi, le refus d'accepter une existence pulvérisée dans le non-signifiant. Cette position, lorsqu'elle ne l'a pas conduit vers un état de permanente révolte, lui a dévoilé la partie cachée du décor. Pour lui, la vision du monde devenait contorsionnée, caricaturale»²⁸.

LES ACTEURS

A l'exception de ceux qui voyagent et ont l'occasion de le rencontrer chez soi, chez nous, l'acteur expressionniste par excellence reste un inconnu. On peut voir, sans doute, Werner Kraus, Fritz Kortner, Conrad Veidt sur les écrans des cinématographes, mais leur manière d'interprétation sur la scène ne nous parvient que par les relations de la presse roumaine ou étrangère. Les tournées qui arrivent dans notre pays nous font connaître des acteurs considérés parfois des précurseurs du style expressionniste ou seulement réceptifs face à certains procédés témoignant de l'aire d'influence de ce courant, la manière dont il est compris et repris au point de vue professionnel, même lorsqu'il n'a que peu d'éléments stylistiques originaires.

Ce qui intéresse au début des années '20 – et la critique le souligne très clairement – c'est la théâtralité moderne du jeu, la séparation des anciens clichés et canons, l'élargissement de l'univers dramatique par l'interprétation d'un nouveau répertoire, avec une autre vision (ignoré chez nous jusqu'à cette époque-là). Pour nos critiques d'art, la qualité primordiale de Moissi est qu'il «est ostensiblement théâtral et non vériste, ni spontané», qu'il «protège la fiction» sur la scène, sans dissimuler son humanitarisme créateur²⁹. Sans être

²⁶ N. Argintescu-Amza, *Cronica dramatică*, dans *Rampa*, 11 mai 1947.

²⁷ Ion Biberi, *Ion Sava*, București, 1974, p.7.

²⁸ Eman.Cerbu, *Moissi*, dans *Rampa*, no.1231, 3 décembre 1921.

²⁹ Iosif Nădejde, *Cronica dramatică*, dans *Adevărul*, no.11583, 14 décembre 1921.

expressionniste, sa manière d'interprétation rendait possibles, à ce moment-là, des réflexions utiles et des suggestions de «théâtre nouveau». Les commentaires, sans qu'il le déclare, indiquent l'horizon théâtral désiré: «La couche extérieure se soumet docilement aux impulsions impérieuses d'une âme immense et tumultueuse». Les chroniques le classifient en tant que possesseur d'un style interprétatif relevant pour nous: dans Hamlet, «le rythme de la vie intérieure imprime comme à une ombre le rythme de la vie éternelle. Pour chaque nouvel état d'âme, la tête baisse ou se lève, les mains se lèvent ou tombent, la voix tonne ou chuchote comme une litanie, les paroles se précipitent tumultueuses ou se détaillent rarement et doucement comme le processus intellectuel lui-même»³⁰. Les comparaisons ne se laissent pas attendre: «L'acteur Moissi est un créateur synthétisant, à la différence de nos acteurs qui sont plus ou moins analytiques». Ce qui le préoccupe, ne sont pas les modalités du corps, mais, avant tout, les mouvements de l'âme³¹.

D'autres acteurs étrangers venus en tournée seront plus qu'un contact préliminaire, une possibilité intermédiaire d'accéder au théâtre expressionniste. Paul Baratoff, dans *Le Dieu vindicatif* de Salom Asch, dans une scène qui aurait pu devenir naturaliste, renonce au «canon physiologique» tellement cher aux grands artistes. Seule la nervure centrale du geste, la stylisation bien proportionnée, harmonique et éloquente³². C'est toujours lui qui présentera la pièce expressionniste d'Ernst Toller *Hinkemann* (Le Rire sanglant), dans un spectacle où «les tableaux courts cassent le déroulement de l'action /.../ en suivant un rythme palpitant, tendu», et l'acteur se remarque par «des gestes et des accents violents»³³.

La chronique observe les particularités d'un autre acteur allemand: dans *La danse de mort* de Strindberg «le réalisme de Wegener fusionne avec le surnaturel, l'individualisme s'élève au domaine générique, les faits et les choses claires gagnent des sous-entendus»³⁴.

De telles tournées préparent le terrain de tentatives et d'expériences, offrent des arguments scéniques, stimulent les acteurs dans l'assimilation de nouveaux techniques et procédés, offrent des repères concrets à la critique.

Parmi nos acteurs, Marioara Voiculescu avec *Le Serpent* de Wedekind, est un précurseur en ce qui concerne l'attaque d'un texte dramatique de facture expressionniste. Le répertoire de la troupe qu'elle conduit sera toujours attiré par ce courant et va inclure soit des auteurs qui lui appartiennent, soit des pièces qui, par la manière d'interprétation, permettront sur la scène un rapprochement stylistique. Ainsi, le jeu de Marioara Voiculescu dans *Salomé* (d'Oscar Wilde) semblait porté par «un souffle de délire». La critique mentionnait comment l'actrice, en interprétant d'autres rôles «avec l'intensité passionnelle de ses sentiments, avec les vibrantes explosions vocales /.../ se complaisait dans la description de passions monstrueuses»³⁵. Toujours aussi édificateur c'est que de son jeu se dégage «un désir physiologique, mêlé à un frisson mystique, au-dessus duquel l'aile d'une fatalité barbare semblait flotter»³⁶. L'interprétation de Lulu (de Wedekind) stimule cette description: «Un regard fixe, inconscient, un abandon décisif, comme sous une commande mystérieuse, un geste hallucinant et absent, un joujou dans la main du destin». A côté d'elle, Marietta Sadova (la comtesse Geschwitz), «avait le fleurissement d'une plante rare /.../ la hallucination de malades calmes dans un sanatorium idyllique»³⁷.

Si dans l'expérimentation du théâtre expressionniste chez nous, Marioara Voiculescu a la priorité, Dida Solomon, en échange, fait la preuve d'une plus grande conséquence doublée d'un plus d'exigence; il s'agit, donc, presque d'un programme (qu'elle tente de réaliser à l'éphémère Théâtre «Caragiale»). Elle s'impose avec *Mademoiselle Julie* de Strindberg, pendant plusieurs saisons théâtrales, sur de différentes scènes de la capitale et d'autres villes. On met en évidence la qualité particulière de l'interprétation, l'étonnante présence de l'actrice, son «masque», «les passages ahurissants» (exubérance, sensualité, humiliation, résignation tragique, révolte, écroulement)³⁸. Les chroniques disent que son jeu frappe et captive: «Elle a une voix métallique, étrange au début et bientôt séduisante, expressive, vibrante, elle saccade un peu les répliques avec la nervosité issue de la maîtrise d'un tempérament vigoureux /.../. La gesticulation et la mimique vont

³⁰ L. Rebreanu, *Cronica teatrală*, dans *Viața românească*, no. 1, janvier 1922.

³¹ Ion Marin Sadoveanu, *Surpriza*, dans *Revista vremii*, no.17, 18 juin 1922.

³² *Teatru, literatură, artă*, dans *Lupta*, no. 1722, 24 août 1927.

³³ Alex. Calin, *Turneul tragedianului Wegener*, dans *Rampa*, no. 1531, 4 décembre 1922.

³⁴ E.D. F(agure), *Teatrul*, dans *Lupta*, no. 67, 9 mars 1922.

³⁵ Dim.Serban (Claudia Millian), *Săptămâna teatrală*, dans *Adevărul literar și artistic*, no. 68, 12 mars 1922.

³⁶ Scarlat Froda, *La cronica dramatică*, dans *Rampa*, no. 2195, 20 février 1925.

³⁷ Ion Vinea, *Cortina*, dans *Adevărul literar și artistic*, no. 22, 24 avril 1921.

³⁸ Liviu Rebreanu, *Cronica teatrală*, dans *Sburătorul*, no. 52, 7 mai 1921.

parallèlement avec les inflexions de la voix, en soulignant, en accentuant, en arrêtant ou en menant au bout les intentions. Sur le visage tourmenté, dans les grands yeux s'extériorise, sans aucun artifice, toute la progression des mouvements de l'âme³⁹. D'autres rôles seront dans les pièces de Strindberg, *La Plus Forte* (à côté de Marietta Sadova) et *Le Simoun*, où l'expressivité corporelle et la plastique des mouvements étaient d'une particulière importance. Dans *Les Ratés* de H.R. Lenormand, on apprécie son jeu «d'émotion concentrée», adéquat à la pièce qui demande à l'acteur «une technique spéciale d'obsession, de retour, un refrain des caractéristiques»⁴⁰. Quelques années plus tard, elle sera «étrange et mystérieuse» dans *Maya* de S. Cantillon. Étrange, mystérieux, mais également hallucinant, magique sont les qualificatifs employés d'habitude par la critique pour les spectacles ayant une tendance expressionniste à l'époque.

Aura Buzescu attire l'attention du metteur en scène allemand K.H. Martin qui affirmait que cette actrice a quelque chose «d'âpre et de bizarre». Il la distribue dans *Le Pélican* de Strindberg, où dès sa première apparition elle impose sa présence scénique: «Dans le cadre funéraire du décor en noir et blanc, de caveau, une silhouette blonde, endeuillée, se fige, les mains crispées sur sa poitrine. La silhouette fait quelques pas vers la rampe. Les rayons violets du projecteur allument autour de sa tête blanche une radieuse auréole». On dit de l'actrice qu'elle «ne crie pas la souffrance de Gerda. Elle la souffre. Dans ses traits cassés, sobres, profondément humains»⁴¹. Dans le spectacle de début de Soare, *Hamlet*, Aura Buzescu sera Ophélie, se faisant remarquer par la même simplicité extrême, mêlée en même temps à quelque chose qui «élève, purifie et trouble», propre à ses rôles de jeunesse.

La critique suit les tentatives et cherche à surprendre les signes du jeu expressionniste, parfois captivée par un cri symptomatique – comme chez Ion Manolescu (qui avait interprété *Le Père* de Strindberg), en démontrant que «dans son âme le tourment a déplié ses ailes noires»⁴². Toujours «un gémissement impressionnant qui était d'une précieuse invention» sera remarqué par Ion Marin Sadoveanu chez Agepsina Macri Eftimiu – lady Macbeth dans la scène du somnambulisme⁴³. L'attraction de l'expressionnisme s'accroît chez cette actrice, dans son jeu «saccadé, criard, aigu» de *La Comédie du Bonheur* de N. Efreinov, dans la mise en scène de Soare.

Quelques interprétations des personnages de L. 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 adéquat à la facture du rôle. Aura Buzescu, dans Myra (*Maître 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 Marțian, 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»⁴⁴. 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.

Les relations de nos acteurs avec l'expressionnisme ne se manifestent pas d'une façon monocorde, mais elles n'ont pas de continuité non plus, l'intérêt pour sa technique ne précise pas un style, mais se résume aux procédés d'une certaine facture, comme solution du spectacle. Une technique de la «simplicité» qui peut être une concentration sur l'essentiel dans la succession des états – en marquant plus fortement les changements, les passages contrastants –, l'essentiel dominé par l'instinctuel ou le cérébral, par le sentiment

³⁹ Ion Marin Sadoveanu, *Drama și teatrul*, dans *Gândirea*, no. 11, 1927.

⁴⁰ Sly, *Aura Almăjan-Buzescu*, dans *Rampa*, no. 1320, 23 mars 1922.

⁴¹ Kefren, *Ion Manolescu*, dans *Adevărul literar și artistic*, no. 71, 2 avril 1922.

⁴² Ion Marin Sadoveanu, *Cronica dramatică*, in *Revista Vremii*, no. 19, 1 octobre 1922.

⁴³ Eupalinos (P.Comarnescu), *Cronica dramatică*, in *Viata*, no. 781, 21 juin 1943.

⁴⁴ Inauguré à Bucarest, en décembre 1923, le groupe «Atelier» était formé du metteur en scène V. Bumbesti, de V.I. Popa et V. Feodorov, scénographes, ayant comme but de mettre sur la scène *L'Office postal* de Tagore, *La Mort Joyeuse* de Efreinov, *La Ville Morte* de d'Annunzio; mais ce groupe se dissout quelques mois après.

ou par l'idée (K.H. Martin, Soare, V.I. Popa). Il ne dépend que du metteur en scène qui oriente et intègre le jeu de l'acteur dans le spectacle, parfois délibérément sans unité stylistique, en rendant les différences et les discordances fonctionnelles (I. Sava, I. Sternberg, Maican).

Par rapport aux «nuances» et à la «transition» qui auparavant indiquaient la préoccupation psychologique de l'interprète, l'acteur attiré par l'expressionnisme renonce aux nuances et donne un autre sens (souvent symbolique) et une autre résolution aux passages, d'habitude, violents. Ce sont des passages brusques qui ne lient plus dans une «composition», comme autrefois, mais plutôt, ils délient, maintenant, le rôle étant représenté sur la scène par une suite d'hypostases (établies par les «stations» du drame) et par des délimitations nettes: charnel-spirituel, conscient-subconscient, apparence-essence...

Il faut dire encore une fois que nos metteurs en scène et nos acteurs n'ont pas défendu une seule esthétique théâtrale, ils n'ont pas pratiqué un seul type de théâtralité. Dépourvus de conditions pour une longue préparation, la plupart des réalisations de nos metteurs en scène sont obtenues lorsqu'ils réussissent à former une équipe adéquate aux intentions (V.I. Popa, Sava), confrontés dans une certaine mesure aux habitudes des interprètes – certaines d'entre elles, acquises au Conservatoire – qui devaient être corrigées en marche. Chez nous, les considérations sur l'expressionnisme scénique doivent tenir compte également de ces données contextuelles.

Pour l'expressionnisme activiste, militant, des formations de théâtre politique, initié surtout par les organisations syndicales de gauche, une formule théâtrale évidemment agitative, répandue à cette époque-là (les années '20-'30) c'est le chœur parlé qui posera des problèmes assez difficiles aux acteurs, amateurs pour la plupart. La trajectoire du message était marquée par l'émotion audio-visuelle et culminait dans une conclusion revendicative. Les voix interviennent tour à tour, l'une après l'autre, ou elles alternent avec les répliques du groupe, chorales (soit récitatives, soit chantées), combinées pour des effets d'intensité et de contraste du timbre. Quoique sur le plan international on distingue quelques différences stylistiques, on a quand même adopté quelques schémas fixes pour le mouvement de groupe, attentifs à l'effet des entrées de début du spectacle, aux postures plastiques et à la signification de la dynamique de chaque acteur et de tout l'ensemble.

C'est une période de la culture évidente du dynamisme scénique dans le théâtre prolétaire, avec des motivations programmatiques généralement acceptées. *Le tableau vivant* connaît une évolution éloquente, du statuaire (tel qu'il avait été pratiqué il y a quelques décennies) jusqu'à une configuration dynamique, même si le souvenir d'anciennes solutions ne cesse pas de transparaître parfois. Mais, probablement, ce qui est plus caractéristique c'est une autre modification: des représentations mythiques, reprises et adaptées, des allégories facilement déchiffrables, montées dans la lumière des concepts matérialistes-historiques, on passe aux images de la vie sociale présente, faciles à reconnaître. Les silhouettes sociales se définissent d'une manière contrastante par leur aspect (des vêtements jusqu'à l'allure du mouvement, des gestes jusqu'à la physionomie), elles établissent des rapports clairs entre elles, des relations conflictuelles facilement compréhensibles. On capte visuellement un comportement social définitoire, important dans la pratique (et la théorie) du spectacle politique de l'époque. La conjugaison métaphorique ou symbolique de certains éléments de spectacle n'y manque pas (mouvement-lumière-chanson).

L'allégorie, non plus, n'est pas disparue du théâtre politique de l'entre-deux-guerres, seul, le style d'interprétation est changé dans une certaine mesure, avec quelques influences expressionnistes. L'image allégorique (l'envisagement de notions sociales et éthiques) se combine avec le texte laconique, pour finir, enfin, le spectacle. L'aspect visuel des personnages allégoriques, qui bougent sur la scène, est essentiel dans ses données fondamentales. A côté des réactions et des actions définies sous le côté idéologique, la plupart sont importants en tant qu'éléments emblématiques, inséparables de ce que représente chacun d'entre eux (la Bourgeoisie, le Réformisme, l'Ignorance, la Misère, la Mort dans l'allégorie grotesque *Réveil du soleil*, mise en scène par. B. Lebli).

DIDASCALIES

Quelque chose change dans les didascalies des pièces des années '20. Elles ne sont plus de simples notations concernant le comportement des personnages, descriptions concentrées de l'ambiance, elles ne visent plus uniquement le déroulement de l'intrigue, tout en restant dans l'aire de la fiction dramatique. Maintenant, l'auteur intervient, plus en détail qu'autrefois, avec des indications qui veulent préciser le spectacle, sa vision et son style, parfois, les relations entre la scène et la salle. Ce qui fait Camil Petrescu

entre les parenthèses de ses drames, en obligeant les interprètes à une certaine compréhension, n'est pas un cas singulier. D'autres dramaturges également tentent à configurer, sur la page, le futur spectacle, au moins, par ces images et caractéristiques considérées indispensables pour obtenir l'écho visé dans le public. Et souvent l'option pour le style et les procédés expressionnistes sera indiquée.

Un texte qui ne sera jamais joué, *Trois croix* de I. Răcăciuni (1922), «l'apocalypse» en 9 tableaux, recommande un décor qui, dans ses données architecturales et picturales, fixe plus qu'une atmosphère générale, en énonçant visuellement un état dramatique – étape de l'évolution toujours sombre, prédestinée, du personnage central, jusqu'au geste libérateur du final. Les éléments scénographiques sont peu nombreux, mais éloquents. «Faubourg noir. Villa blanche, Chambre d'Hannibal, Élégance exotique, fatiguée, malade /.../. Au fond: des portières fermées – fenêtre mate. Des silhouettes apparaissent, disparaissent». L'auteur adopte la technique de la rédaction syncopée, avec des formulations télégraphiques, concernant le décor ou l'aspect et le comportement des personnages. Le héros est présenté directement, explicitement, sans hésitations dès le début, et son image est conservée d'une manière monocorde jusqu'au bout: «Jeune homme étrange. Traits féminins, il ne peut pas être classé dans un âge définitif. Dans sa mimique de blasé précoce, dans sa tenue distinguée, dans son regard maladif vacille quelque chose de la nostalgie d'un vautour aux ailes coupées. Incohérent – parfois puéril – parfois hypernerveux». Physiquement et psychiquement, il appartient à la typologie expressionniste. L'absence de nuances, l'autocaractérisation déclarative – qui prétendent à l'acteur d'éviter la composition psychologique – appartiennent également aux traits courants de cette typologie: «Je voulais l'absolu. Je ne puis plus être tout, je serai rien». L'auteur a le sens des espaces et des couleurs strictement nécessaires pour déclencher l'émotion: «Salle d'hôpital. Clair-obscur. Du milieu du mur au fond, un corridor long commence et devient de plus en plus étroit /.../. Au bout du corridor: vitrail. Au loin – un coin de ciel – enflammé par le crépuscule. Une lumière étrange laisse tomber son réflexe tardif sur le gris du macabre couloir». Ou, pour le dénouement, ce paysage résumé: «Nuit venteuse. Pluie. Pont sur une eau. Au bout du pont, un réverbère. La lumière jaune vacille à peine, en scintillant faiblement, à travers le brouillard. Perspective: faubourg. Fourneaux d'usine». La visibilité variable des formes dans un espace où la lumière d'habitude est en train de s'éteindre, se débattant comblée par les ténèbres – a, dans chaque tableau, une fonction unique, inséparable du sens symbolique donné à l'existence du personnage central (pour lequel «il n'y a plus qu'un seul voyage /.../ dans la nuit, dans le brouillard»). Souvent, l'image scénique – tout en prenant les proportions d'un cauchemar – est amplifiée par des bruits sinistres, commentée par les voix des personnages invisibles. Les indications du jeu contiennent: des mouvements brutaux, accélérés, des réactions non-contrôlées, dispersées, sous la pression des états nerveux, des gestes violents... Le dramaturge avait l'intention que le spectacle continue avec un dialogue (pas encore écrit) entre «le monsieur dans le stable» et le héros suicidaire, surpris «dans un flagrant acte d'inconséquence».

Au contraire, des paraboles dramatiques telles que les *Trois mystères* de Ștefan I. Nenițescu (1922) ou *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu (1927) se déroulent dans un décor réaliste, d'aspect commun, sans rien de spécial, pour que le sens mystique des événements aux gens ordinaires se distingue progressivement, en exerçant un effet bénéfique sur les êtres qui paraissaient confondus dans une vie médiocre, aux tristes impuissances ou aux malheurs du fait divers.

Imprimée en 1922 et lue seulement en janvier 1924, au cadre de l'éphémère groupe «Atelier», initié par Emanoil Cerbu⁴⁵, la pièce *Le Maître* d'Adrian Maniu dramatisait la légende de Manole et du monastère d'Argeș, vue à travers le conflit entre la mythologie ancienne et la croyance chrétienne. Un concile de dieux oubliés dans des temples détruits, des esprits malins des cavernes et des forêts s'opposaient à la construction du monastère, en déterminant le tragisme de ceux qui allaient suivre. Le premier tableau est édificateur également au point de vue scénographique: «Dans la lumière de la nuit, les ruines d'un temple antique. Les ravins des anciennes pierres, d'où poussent des herbes, sont liés avec les troncs de vieux épicéas sans couleur, dans une transparence de brouillard qui crée l'impression d'une profondeur d'eau. /.../ Parfois, des phosphorescences glissent des piques des sapins vers les racines pour s'éteindre comme le pouls d'une vie. Ces lumières sont froides, «d'un autre monde». Dans les blocs de pierre est illuminé «un être qui parle, la voix lointaine, venue du passé /.../ ». L'aspect du lieu – tout en conservant le même décor – changera pendant les autres actes, selon la lumière (du jour, du crépuscule). A la fin du tableau cité, «la lumière bleuâtre de la lune devient de plus en plus forte». Le projecteur aurait été utilisé d'une manière dramatique, participant à la dynamique de l'image scénique, selon la procédure des expressionnistes.

⁴⁵ Karl Heinz Martin, *Despre decorul expresionist*, dans *Teatrul*, no. 2, 1923. Quelques années plus tard, dans ses notes plastiques de *L'Univers littéraire*, le futur metteur en scène Ion Sava aura des opinions pareilles.

Un décor résolu sans particularités: une terrasse-restaurant, au bord de la mer, qui n'offre rien de nouveau à l'œil (la mer devenait de plus en plus présente, avec des valences plus ou moins symboliques dans la dramaturgie de l'époque), attire, en échange, par les visages de ceux qui la peuplent, dans un «univers étrange, des gens vieillis et pâles», dans le «grotesque» *Le Masque* (1923) de Ion Sân Giorgiu. Le conventionnalisme indifférent de l'ambiance (quelque part en Europe, selon les dires concises de l'auteur) est approprié aux intentions généralisatrices, évidentes grâce à des personnages-symbole, délibérément schématisés.

Dans *Les Amis* (1925) de C. Tavernier, les couleurs du décor ont, sans doute, leur importance, en établissant un climat apparemment «froid» et, éventuellement, d'isolement nostalgique, mais dans lequel va se déchaîner, d'une façon contrastante, jusqu'à la folie et au crime, le tourment du triangle des personnages. La couleur, la lumière ont, certainement, une signification qui devient ensuite plus claire, dans l'action: l'apparition du mari est accompagnée d'une «faible lumière grisâtre», tandis que la femme rêveuse, habillée en jaune (dévitalisé), préfère la pénombre bleue... Mais, plus significatif pour le cours du drame, c'est l'aspect de cette chambre sans fenêtres, comme un piège dans lequel tombent, tour à tour, les trois personnages, définitivement attrapés. A un moment donné, on lit dans le texte: «Les murs commencent à trembler, un bruit sourd agite la fondation, il prend des proportions, les murs tressautent et un train tonne dans sa course folle, quelque part, tout près. Les deux, figés, tiennent des deux mains les chaises, tout en se courbant, paraît-il, comme sous la force d'un courant invisible». Le tremblement du décor (à l'époque, raison d'amusement!) tend à devenir une source d'émotion. Symbole du désir d'évasion, l'irruption du train amplifie la tension du moment, et finalement – lorsque le mari devient fou – va revenir avec le bruit s'agrandissant d'une façon infernale.

LA SCÉNOGRAPHIE

Les premiers décors d'un indiscutable expressionnisme, installés sur notre scène, sont ceux conçus par le metteur en scène K.H. Martin pour ses spectacles de la Compagnie Bulandra. Dans un article – le premier, chez nous, concernant le décor expressionniste –, il soulignait l'intention fondamentale de ses représentations plastiques, en général, de transformer «les choses vues dans des choses pensées»⁴⁶. C'est le principe qui a été à la base de scénographies beaucoup discutées. Telles furent imaginées les portes du *Pélican*, destinées à avoir un sens émotionnel: «Les portes qui s'ouvrent sont fantastiquement grandes – comme fantastiques sont toutes les portes, /.../ lorsqu'elles sont traversées par l'incertitude, la peur»⁴⁷.

Les influences formelles seront assez rapides. Le décor dans des dominantes chromatiques est adopté pour *Le Masque* de Ion Sân Giorgiu. La mise en scène de Paul Gusty est en rouge et noir, «des couleurs qui se conservent au-delà du décor et du costume: dans les silhouettes. Couleurs auxiliaires: bleu et vert, diffuses, éparpillées de telle manière qu'elles soulignent les effets avec précision»⁴⁸.

Une scénographie «d'atmosphère», attentive au «rythme de l'âme» des personnages, sera pratiquée par Theodor Kiriacoff dans les mises en scène du Iassy de l'époque. Selon le scénographe, les décors, par l'intermède de la couleur, des lumières, de la symbolique de certains éléments iconographiques et de solutions compositionnelles, devaient «introduire le spectateur dans l'action /.../ en lui donnant l'image du thème»⁴⁹. Par des procédés spécifiques, Kiriacoff stimule la réceptivité du spectateur et oriente sa compréhension.

La couleur de ses décors propose – plus clairement qu'au passé – des objectifs précisément entraînés dans la substance du drame et, parfois, de l'acte théâtral. Kiriacoff sélectionne, intensifie et combine les couleurs pour leur conférer de nouvelles possibilités de communication. Ses décors sont beaucoup appréciés pour «l'extraordinaire suggestivité» des couleurs⁵⁰, «de la couleur locale jusqu'à la couleur magique». Le scénographe Pogedaeff – celui qui l'avait bien conseillé, à son début de Kichinev – établissait, lui aussi, les couleurs en fonction d'une «tonalité de sentiments» et de «l'état psychologique des personnages».

⁴⁶ F. Aderca, *Cronica dramatică*, dans *Sburătorul literar*, no. 28, 25 mars 1922.

⁴⁷ I.M. Sadoveanu, *Masca de Ion Sân Giorgiu*, dans *Dramă și teatru*, Arad, 1926, p. 120-121.

⁴⁸ X.Y., *În dialog cu: Th.Kiriacoff*, dans *Lumea*, Iassy, no. 3417, 22 novembre 1929.

⁴⁹ G. Ivașcu, *Decorurile lui M.Kiriacoff*, dans *Iasul*, no. 297, 19 mars, 1939.

⁵⁰ A.I. Maican, dans *Programul oficial, Iași*, no. 7, saison théâtrale 1930-31.

Dans les collaborations de Kiriacoff avec Maican il y a un point de vue pareil à celui de Pogedaeff: dans *Anno Domini* de I.M. Sadoveanu (1930) sont réalisés «des symboles d'âme /.../ par le jeu de lumières et de couleur», dans *Nju* de O. Dimov (1930) on précise «qu'il y a une relation spirituelle entre le décor, la lumière et les personnages»⁵¹. Dans l'un des spectacles préparés avec G.M. Zamfirescu, *Le Père* de Strindberg (1934), le metteur en scène-écrivain lui sollicitera une scénographie adéquate chromatiquement au drame: «des couleurs mortes pour les âmes endeuillées», expliquait-il. Le décor a été réalisé en noir et blanc, visant «une atmosphère grise, lourde». A un moment donné seulement «une tache singulière de lumière rouge» apparaissait brusquement, étrangement. Un projecteur créait «une tache de lumière comme un cri», commentait le metteur en scène lui-même ce procédé évidemment expressionniste⁵². En même temps, le sentiment sombre était également soutenu par la modification spatiale du décor: «vers le dénouement, cette chambre quasi-mortuaire devenait de plus en plus petite. Elle étrangeait son locataire»⁵³.

Le choix et l'élaboration des contrastes visuels peuvent être une distincte préoccupation esthétique, c'est à travers eux qu'on filtre au point de vue émotionnel des significations qui se diversifient d'un décor à l'autre. Dans *Anno Domini*, la composition en noir et blanc organisait une image expressionniste-manichéenne. Dans *Calvaire* de Sarina Cassvan (1929) le noir et le blanc servent à la tension du dénouement: «Des rochers blancs. Des rochers noirs – notait Ion Sava – couverture de cercueil /.../ ciel de plomb /.../ pâle lumière, présageant plastiquement l'anéantissement d'une vie»⁵⁴. Dans *Les Bas-fonds* de M. Gorki, spectacle mis en scène par Maican, il y avait une permanente relation entre la zone sombre du niveau inférieur du décor et le ciel lumineux, visible par la porte qui s'ouvrait quelque part, en haut, placée expressément à une surprenante hauteur, la longue distance entre les deux niveaux étant parcourue sur un escalier en bois zigzagué et fragile. Dans *La Fille de Jorio* d'Annunzio (1941), la couleur et les lumières précisaient «le caractère» distinct de chaque acte: pittoresque ou mystérieux ou funèbre, permettant la réflexion du spectateur.

Dans les années '20 les décors de G. Löwendal troublent, captivent par ce qu'ils montrent, mais surtout par ce qu'ils suggèrent, souvent, d'une façon mystérieuse. Löwendal réalisait la scénographie d'un état émotionnel dans une continue évolution, la visualisation d'un sentiment dans une inévitable intensification. Les yeux hallucinants, peints pour le spectacle expressionniste de la troupe de Vilna, *Le chanteur de sa tristesse* de O. Dimov (1925), fixaient le public d'une façon hypnotique (dans ce même théâtre, il passe à des décors d'une autre orientation: la reconstitution d'une atmosphère russe par lui bien connue, celle du *Cadavre vivant* de L. Tolstoi ou à la métaphore grotesque du *Mariage* de Gogol).

Pendant les saisons théâtrales suivantes, au Théâtre National de Cernautsi, les décors de Löwendal conservent leur théâtralité, en amplifiant en même temps leur suggestivité. L'introduction du symbole scénographique au cours du spectacle ou sa présence permanente vise à rendre perceptible le sens ultime relevé par l'interprétation des états d'âme. C'est l'élément plastique qui attire le regard, en témoignant finalement de sa fonctionnalité sémantique. Dans *Crime et châtiment*, d'après Dostoïevski (1927), le symbole de la croix se détache persistant de la composition de l'entier décor jusqu'au dessin des fenêtres. En rappelant de nouveau, mais dans un autre contexte, la souffrance et le pardon, la croix est fixée d'une manière obsédante – selon V.I.Popa – dans le décor et les costumes du spectacle avec *Henry IV* de Pirandello (1929). Des éléments pareils de décor avec une remarquable présence, expressément mis en évidence, participent, en égale mesure, à la symbolique et à l'atmosphère de la mise en scène.

La stylisation significative de la chromatique et de la configuration spatiale, la valeur émotionnelle des contrastes, la corrélation symbole-atmosphère préoccupent et elles sont souvent réalisées dans la création de ces deux scénographes; ce sont des objectifs introduits par l'expressionnisme dans le décor théâtral qui ne peuvent pas être séparés en utilisant dans une nouvelle conception des lumières, auxquelles on attribue un rôle spectacologique particulier. Un rôle participant au spectacle – en même temps que l'entière scénographie – indiquant non seulement les centres d'attention de l'action scénique ou servant sa dynamique et ses modifications rythmiques, mais aussi mettant en valeur «les émotions spirituelles des héros»⁵⁵.

⁵¹ G.M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1983, p. 89.

⁵² I. Flavius, dans *Lumea*, Iași, 3 novembre 1934.

⁵³ Ion Sava, *O stagiune decorativă: Th.Kiriacoff*, dans *Lumea*, Iași, no. 3543, 21 avril 1930.

⁵⁴ Marjorie L. Hoover, dans Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, București, 1980, p. 159.

⁵⁵ Sly, *Sous la lumière des projecteurs*, dans *Rampa*, no. 1317, 19 mars, 1922.

Pour ceux qui ont assisté aux spectacles de K.H. Martin, l'utilisation des lumières est une révélation de possibilités expressives, «le jeu d'ombre et de lumière /.../ constitue une symphonie d'un irrésistible charme»⁵⁶. Le metteur en scène expliquait que pour lui, dans un spectacle, ne peut être adéquate et permise que la lumière créatrice, active, dynamique, révélatrice, en assurant des relations évolutives entre la scène et la salle. «Ne pensons pas aux effets des projecteurs – écrivait K.H. Martin – mais aux qualités de figuration créatrice d'atmosphère de la lumière; à un champ de rayons qui vit par l'ombre, à une lumière qui, par l'éclat et le clair-obscur réalise une atmosphère de vie cosmique. Dans le théâtre, il ne faut pas peindre avec des couleurs, mais avec la lumière»⁵⁷. Dans son *Nju*, la scène sans profondeur est divisée dans des zones de lumière et d'ombre, les acteurs entrent ou se retirent d'une zone ou de l'autre, selon les nécessités de l'action. Dans *Le Pélican* il y a une lumière de projecteur, une tache violette qui glisse lentement et «tremble sur le rideau agité par des fantômes, en créant de hallucinatoires réflexes violets sur les visages crispés des acteurs»⁵⁸. La conséquence de ses spectacles et de ses idées (mais d'autres metteurs en scène allemands, également: Reinhardt, Jessner) peut être observée dans la manière dont emploient la lumière et l'ombre, à leur début, Soare, V.I. Popa (surnommé, pour le moment, «le prince des ténèbres»), Ion Marin Sadoveanu dans son seul expériment scénique ou, une décennie plus tard, G.M. Zamfirescu, à la mise en scène d'un drame de Strindberg. Après avoir utilisé les projecteurs dans la mise en scène de la pièce *Salomé* de O. Wilde (le Cirque Sidoli, 1922), le scénographe Traian Cornescu les emploiera encore pour *Sœur Béatrice* de Maeterlinck (mise en scène par V.D. Bumbesti et I.M. Sadoveanu, l'Athénée Roumain, 1923), cette fois-ci, avec l'intention de faire la lumière «suggérer au spectateur les vibrations du rythme de la pièce» et relever, en crescendo clarificateur, la position modifiée du public, dans une continue implication dans l'acte théâtral. Pour «le dosage des lumières – surtout la distillation de vert-violet sur les deux visages figés du début de l'acte»⁵⁹, est élogié Paul Gusty qui, en mettant en scène *Le Masque*, s'était judicieusement servi du procédé expressionniste, très adéquat pour la pièce de I. Sân Giorgiu.

Au Théâtre National de Cernautsi, en collaboration avec Löwendal, V.I. Popa transforme la lumière dans une composante de contraste expressif de l'image scénographique dans la pièce *Daria* de L. Blaga. Les deux conçoivent la lumière en tant que métaphore significative, inséparablement liée à l'évolution de l'atmosphère de tout le spectacle. Dans *La Résurrection* de L. Tolstoï, la lumière elle-même évolue, des lourdes ténèbres du premier acte jusqu'à la pureté extatique du final. Dans *Oncle Vania* de Tchekhov la lumière est inversement modifiée, en suivant un sens descendant, et Löwendal trouve les couleurs appropriées pour communiquer «les phases du noir, du jaune de la dernière heure, par le rouge, jusqu'au bleu vert de la nuit, dans le silence de laquelle se dissipent également les efforts et l'énergie»⁶⁰. La lumière et les couleurs de la tombée de la nuit contouraient la métaphore de vies perdues. Dans ce spectacle - conformément à la procédure initiale de K.H. Martin - les personnages étaient fixés par la lumière du projecteur, lorsque le regard devait se concentrer sur eux. Quelques années plus tard, à la Compagnie Bulandra, V.I. Popa utilise la lumière mobile, intensifiée en fonction de la tension des moments dramatiques, associée comme un leit-motif, dans *Le Simoun* de Lenormand (1935): dans un décor d'un chromatisme stylisé – des murs blancs, un ciel violet, des palmiers verts – chaque fois que bat le simoun, tout est enveloppé d'une lumière rougeâtre «qui croit et décroît, en pulsant et en gémissant en même temps que la fièvre de l'atmosphère»⁶¹.

Au National de Iassy, le metteur en scène A.I. Maican place au fond un ciel circulaire en se servant de projecteurs fixes, masqués dans les murs des loges près de la scène, et de projecteurs mobiles également. «Le projecteur, cette invention du théâtre expressionniste – écrivait notre presse⁶² – le moyen d'illumination d'un véritable art expressif», était devenu un appareil de large utilisation dans le spectacle roumain. Maican l'utilise lui aussi dans la mise en scène de *Nju*, dans une scénographie simultanée («sur trois plans»), en désirant d'obtenir «une liaison émotionnelle entre le décor, la lumière et les personnages»⁶³.

⁵⁶ Karl Heinz Martin, *Le théâtre et la salle*, dans *Teatrul*, no. 3, 1923.

⁵⁷ Sly, *art.cit.*

⁵⁸ Int., *Cronica teatrală*, dans *Dimineața*, no. 6262, 14 avril 1924.

⁵⁹ G. Löwendal, in *Spectatorul*, Cernautzi, no. 4, 1927.

⁶⁰ V. Timus, *Cronica dramatică*, dans *Rampa*, no. 5159, 23 mars 1935.

⁶¹ Primus, *Proiectorul*, dans *Rampa*, no. 1427, 3 août 1922.

⁶² A.I. Maican, dans *Le programme officiel de la régie autonome du Théâtre de Iassy*, no. 7, la saison théâtrale 1930-31.

⁶³ V.I. Cataramă, *Cronica teatrală*, in *Însemnari ieșene*, no. 6, 15 mars 1937, p. 469.

Le metteur en scène Ion Sava se déclare contre ceux qui mettent la lumière seulement pour mieux voir ce qui se passe sur la scène. Selon son opinion, «les metteurs en scène-artistes» emploient la lumière dans un but dramatique, ils lui donnent un caractère poétique, une fin révélatrice, ils lui trouvent une signification interne du drame. Dans l'intérieur de *Fabia* de Sabaru ou celui de *Comme d'habitude, mais autrement* de Galar, la lumière marquait brusquement le moment exceptionnel de l'incarnation du fantôme ou l'introspection de l'héroïne, son dialogue avec les personnages imaginaires qui apparaissaient et s'estompaient ensuite. Dans la scénographie de son Théâtre des Visions, en représentant un espace identifiable, mais traité «asymétriquement», par une image expressionniste (*Une mariée à la loterie*), apparaissaient «des effets de lumière étranges». Une visualisation sous une lumière verte-violacée était le rêve des *Rêves américains*. Dans *Hamlet*, la chambre de Gertrude ou celle de Claudius étaient plongées dans une lumière rougeâtre, de sang coagulé, en déformant les visages, en décomposant les mouvements. Se déroulant à travers le brouillard d'un rideau transparent – le metteur en scène avait procédé comme autrefois, lorsqu'il avait voulu communiquer «la vision subjective» d'un personnage – les moments apparaissaient sombres et lourds, tels qu'ils étaient pour Hamlet. La lumière blanche détachait le héros de cet univers sombre, en prêtant au visage méditatif un immaculé éclat. Pendant le monologue «être, ne pas être», la lumière tombait sur son front, «la tête, sanctuaire des pensées, irradiait, paraît-il, des profondeurs», écrivait un chroniqueur. L'ombre du père étant «l'âme même de Hamlet» (selon le shakespearologue Ioan Botez), sera par conséquent une matérialisation de lumière, une projection cinématographique. Pendant l'une de ses conférences, Sava parlera de la fonctionnalité et «la poésie» de la lumière sur la scène, ayant la possibilité de rendre sensible le public par rapport à l'univers intérieur et la pensée des personnages.