



FAUST de Johann
Wolfgang von Goethe,
mise en scène Silviu
Purcarete, scénographie
et lumières Helmut
Stürmer, costumes
Lia Mantoc.
Photo Mihaela Marin.

2

The Romanian Theatre
from an American perspective
Robert Cohen
Claire Trevor, Professor of Drama,
University of California, Irvine

12

À la recherche d'un autre type
de théâtre : le théâtre indépendant,
une zone de risque aujourd'hui
Ionut Sociu

14

La langue brute, la véhémence
au présent
Georges Banu

16

Le Festival International de Théâtre
de Sibiu ou le siège de la cité
Alina Mazilu

18

La pensée théâtrale en Roumanie :
publications, maisons d'éditions,
colloques
Andreea Dumitru en dialogue
avec Florica Ichim

20

Zholdak et Kordonski,
deux metteurs en scène slaves :
l'impact sur le théâtre roumain
Maria Sârbu

23

Helmut Stürmer : « La démocratie
n'a rien à faire au théâtre »
Entretien réalisé par Alina Mazilu

25

Andrei Both
« J'aime quand la mise en scène
et l'espace évoluent ensemble »
Propos recueillis par Georges Banu

26

Dragos Buhagiar :
« Dans tout ce que je fais il y a
des références à l'architecture
et aux arts plastiques »
Propos recueillis par Andreea Dumitru

28

Dans une halle de fin et de début
du monde, Silviu Purcarete
raconte son Faust
Marina Constantinescu

30

Ceci n'est pas une Fabrique
de Pinceaux
Andreea Iacob

The Romanian Theatre – from an American perspective

Robert Cohen

Claire Trevor, Professor of Drama, University of California, Irvine

Professeur et doyen du Département de Théâtre à l'Université d'Irvine, Californie, Robert Cohen est réputé pour ses études consacrées au théâtre américain et découvreur des grandes figures du théâtre de l'Est. Il a invité Grotowski à travailler dans le département qu'il dirigeait à Irvine et a écrit de nombreux textes consacrés au théâtre roumain dont il est un fin connaisseur. Par ailleurs, il est l'auteur d'un certain nombre de pièces souvent jouées dans le monde.

IN 2009, Randy Gener wrote, in a cover story for *American Theatre*, America's major magazine on the country's professional theatre, "In the field of directing, it is not Romania but America that needs to catch up." Mr. Gener knows what he is talking about: he is the magazine's senior editor. And shortly after this essay appeared, the equally distinguished American theatre journal, *Theatre*, published by the Yale Drama School, devoted an entire issue to Romanian theatre.

This was familiar territory to me. I had become intrigued by Eastern European theatre back in the early 1960s when I saw Matthais Langhoff's and Manfred Karge's *Threepenny Opera* and *Das Kleine Mahagonny* at the Berliner Ensemble and a touring Moscow Theatre of Satire production of Mayakovsky's *Mystery Bouffe* in Paris. My intrigue turned to amazement when I was introduced to Romanian theatre by Andrei Serban's *Fragments of a Trilogy*, which I saw in New York in 1975. Mel Gussow, then one of the *New York Times'* principal critics, called it "nothing less than a reinvention of theatre" and a series of "excavations into the human heart," and I had agreed completely. Although I had already written several books on theatre by this time, Serban's work opened completely new ways for me to approach my directorial work.

One needs to look back to see just how revolutionary this production was. The United States, being a very young country, does not have a historic tradition of its own. Theatre came to America from England in 1702, and for the following two hundred years American theatre was dominated by the classical style of touring British actors – Edmund Kean, Tyrone Power, Charles Kean, Junius Brutus Booth, Lionel Barrymore, and by their descendents – Edwin Booth, John Barrymore and many others. The style they perfected was text-based and conventional, with actors playing their famous roles decade after decade, and handing down their precisely intoned line readings through succeeding generations of progeny and protégés. When a reviewer in one of Edwin Booth's 19th century productions of *Orbello* described an actor's performance in the role of Brabantio as "unexceptional," he was using this as a term of *praise* – indicating that the actor had made no "exceptions" to the way Brabantio had been played successfully in the past.

By that time the French were also making their contribution to American acting technique as well, with Sarah Bernhardt touring the country nine times, and Charles Fechter and Jean Mounet-Sully taking New York by storm in the role of Hamlet. Faithfulness to the play's language and its semantic and rhythmic nuances was the norm for these French actors as well, and by the time Jacques Copeau brought his Theatre du Vieux-Colombier to New York in 1913, the American notion of acting and directing was almost entirely bound by the strictures of "fidelity to the text," as Copeau had made explicit: «*tous les mouvements du corps, tous les rythmes de la marche et du geste, tous les tons enregistres, toutes les intonations et nuances du discours y sont inscrits. Il n'y a pas de tradition plus sûre que celle-là:*

le texte et l'intelligence du texte.»¹ My own training, along with my colleagues, had been grounded in this "first principle" of American acting.

But there was a second principle, also brought to the United States from abroad – namely, Stanislavsky's acting system. This system, based on an actor truly "experiencing" his or her role, dazzled American actors and directors when Stanislavsky and his Moscow Art Theatre demonstrated it in New York in 1923, and brought to ten other American cities, playing 380 performances in the United States over the next two years. The Russian system, modified by American citizen (and Ukrainian immigrant) Lee Strasberg and his colleagues at the Group Theatre and the Actors Studio over the years, became what is still known in America as "Method acting" – which became the "second principle" of the national acting style, made internationally famous by film director Elia Kazan and film stars Elia Kazan, Marlon Brando, Paul Newman, James Dean and many others. Strasberg's notions included the actor's conscious and deliberate insertion of his own life-experiences into the roles he or she was playing, giving the productions of America's mid-century somewhat of an autobiographical slant, and leading the major playwrights of that era – the era of my own training – to write autobiographical plays, such as Clifford Odets' *Awake and Sing!*, Arthur Miller's *A Memory of Two Mondays*, Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*, William Inge's *Dark at the Top of the Stairs*, Frank Gilroy's *The Subject Was Roses*, and Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*. Even today, many if not most American dramas center on problems grown children remember having with their own parents and/or siblings. (The trend continues with, for example, Tony Kushner's *Caroline, or Change*.)

So really nothing in my country had prepared me for the way that Serban threw Euripides and Sophocles up in the air and let his "fragments" of *Medea*, *Trojan Women* and *Electra* fall back to the floor – in Greek, Latin and a variety of unrecognizable tongues – forming a virtual blizzard of shouts, screams, wails, chants and mesmerizing ruptures of the stage space: half-naked, caged actors rolling wildly through the audience on carts, live animals slithering on the floor and hovering over our heads; throbbing music and acting that was, as Gussow wrote, "almost unbearably intense."

We had of course seen many avant-garde plays and Brechtian / Meyerholdian staging techniques on our stages by that time. There was an incipient American avant-garde in New York, with Richard Schechner's *Dionysus in 69*, and the *Antigone* and *Paradise Now* Julian Beck and Judith Malina's Living Theatre earning recognition, and other theatres (the Company Theatre in Los Angeles was one) creating innovations elsewhere in the country, but these productions, even when derived from the classics (*Dionysus* and *Antigone*) were oddly actor-centered and self-reflective – Beck and Molina acted in their productions and often addressed the audience with their concerns ("I'm not allowed to take my clothes off," Beck and others screamed in *Paradise*), and Schechner's actors dropped their Greek

1. *Registres*, Paris: Gallimard 1976: vol II., pp. 2021.

roles to talk about their own acting problems during the performance (at least the one I attended – the work was in part improvised nightly). All in all, these productions were impressive curiosities, attracting a following among academics and theatre specialists such as myself, bold auguries of change more than fulfilled achievements. What they lacked was the qualities that radiated above all else from Serban's production: awe, amazement, and a link with the eternal of the human condition. For all their bravado (nudity, verbal assault, social challenge), the American innovations were basically temporal, autobiographical and domestic: expressing their troupes' rebellions against their own repressions rather than visions of the broad course of mankind. What Serban was giving us was not the vague discomforts of modern-day students and teachers, but the Elusian Mysteries.

Since seeing Serban's *Fragments*, therefore, I have avidly sought out Eastern European productions. At the 1981 Berlin Theatertreffen, I was thrilled to see Peter Stein's *Orestia*, Langhoff's and Karge's *Woyzeck*, and Peter Zadek's *Jeder stirbt für sich allein*. In the following year, I began teaching workshops in Finland, Hungary and Estonia (because my books had been published there in translation), and saw many productions there in the capital cities of each and at theatre festivals in Tampere, Finland and Pécs, Hungary. In the mid-80s, I brought Jerzy Grotowski to my California campus and for the next three years served as his Associate Director for an «Objective Drama Project» that he ran for our department and at the end of that period I co-taught, along with Russian directors Oleg Efremov and Anatoly Efros, a week-long intensive acting workshop for the Swedish Theatre Council. I realized that what I had seen of Serban's work was part of a larger picture: a postwar eruption of theatrical imagination and creativity that prioritized global issues and the human condition over autobiography and growing-up pains, and explosive staging and dramaturgy over "fidelity to the text."

It was also a vast prioritization of the director over the actor. It is somewhat strange for me to say this, because I have only recently become aware of it, but despite the fact that I have been a professor and play reviewer for 45 years, and a director (by training and by craft) for 50 years, when I go to a Broadway or regional theatre production in America, more times than not I have no idea, walking into the theatre, who directed it. I will know who the playwright is, even if he or she is a complete newcomer, and the identity of one or two of the actors, but unless the director is a friend of mine, or one of the few American directors I track (Daniel Sullivan, Mike Nichols)², I won't know who directed the show until I'm sitting in my seat, reading the program. And even then, I may not know his or her name. European theatre, however, and particularly the Eastern European theatre that I am speaking of, is obviously what the Germans call a *Regietheater* – a theatre of the director. And that is certainly the key difference between the theatre of Romania and America today.

It wasn't until 1996 that I saw my first Romanian productions: a double bill of Slawomir Mrozek's *On Foot* and *The Turkey*, directed by George Ivascu with his fourth-year acting students from the Romanian Theatre and Film Academy, performed at a nine-country festival of theatre schools in Budapest where I was a guest instructor. I found the work absolutely extraordinary, and it received a prolonged standing ovation from the audience of students from ten countries – and was the only production at the festival that did so. The following year I saw Silviu Purcarete's breathtaking *Les Danaïdes* in New York, and decided at that moment I must become better acquainted with the current Romanian theatre, and so I did.

I have, by this time, seen over a dozen Romanian productions, in Bucharest, Cluj, Sibiu and one in New York. These include single productions by Laszlo Bocsardi and Serban, two by Purcarete, and several each by Mihai Maniutiu and Gabor Tompa. All have been, in my view, extraordinary, and in the rest of this essay I will try to describe what I thought particularly special about them. I will begin with Laszlo Bocsardi's Hungarian-language *King Lear* which the Tamasi Aron Theatre in Sf. Gheorghe had brought to the National Theatre Festival in Bucharest in 2008, mainly because of an exchange I had with a leading Romanian dramaturg in the lobby after the performance. When I asked her what she thought of the production, she replied, "Pretty conventional," but then seeing me gaping in utter astonishment she quickly clarified her wording: "What I mean, of course, is conventionally *avant-garde*." Yes, the text seemed to follow Shakespeare's play quite closely (though I know only a few words of Hungarian, or Romanian for that matter, I know *King Lear* by heart, having staged it three times), and the staging of the opening scenes were not surprising in comparison of the dozen English-language productions I've seen in the United States, including Peter Brook's with Paul Scofield, Allen Fletcher's with Morris Carnovsky, and several others (including two of my own stagings) at various Shakespeare Festivals. But when Bocsardi's *Lear* goes into the storm, and encounters the heath's "poor naked wretches" with their "looped and windowed raggedness" represented by eight near-naked young men crouching in individual glass cages perched standing on waist-high stilts and framed in black brass struts in front of a stage-wide, black-and-white checkerboard backdrop, all I could say to myself was "Windowed indeed!" What amazed me about this set (designed by Bartha József) was not only its astounding originality but its apparent cost: such textually gratuitous scenery (scenery not specifically called-for in the script or dramatic situation), when it appears at all in America, is usually created on the cheap; few directors or designers have the temerity to commit the money nor the construction work hours to create a setting – particularly for just a portion of the play – of such scale, complexity and aesthetic finesse that was so unrelated to the actions of the play as they might be imagined in a real environment.

2. I mean by that "American-style" American directors such as those named. I certainly know when I'm seeing a production by Peter Sellars or Robert Wilson who, though Americans by nationality, are directors in the European tradition.

Apart from the cages, Bocsardi's innovations were more interpretive tropes than performative renovations, but they were certainly striking to an American viewer. His King (a tall and generously-proportioned Nemes Levente) was far more ferocious than any I've ever seen or even imagined. Terrorizing his daughters from the play's beginning (even Regan and Goneril are trembling when he marches through the audience and climbs up to the stage), Levente's face flushes crimson as he roars at the stubborn Kent, then savagely hurls his loving but uncompromising daughter Cordelia to the floor. Even at play's end, Levente is every inch the king, boldly hoisting Cordelia's dead body up against a tree, sullenly watching it crumple spasmodically to the ground, then heaving open his own grave (an immense trap door) and, leaping shoulder-deep into it, dragging his dead daughter in on top of him and slamming the grave door shut atop them both. Other unforgettable images included Cordelia's desperate, full-body lunge at the handsome but faithless Duke of Burgundy, madly kissing him on the lips before the Duke dumps her into the kind but senile hands of a white-headed King of France, and Lear's return from the hunt with four bloody boar heads (real ones, I'm sure), which remained center stage for the next five scenes, their dead eyes staring defiantly at the audience. Bocsardi's images were striking throughout, and yet the play of Shakespeare's was marvelously intact. Even, in some ways "unexceptional," as with our 19th century *Brabantio*. In retrospect, and considered among most of the productions discussed below, my Romanian dramaturg friend was correct: the Bocsardi *Lear* was "conventionally avant-garde."

Another play I saw at the 2008 National Festival was Andre Serban's lively and sometimes farcical *Seagull*, which had initially been staged at the Radu Stanca National Theatre in Sibiu. Although I have published several photos of Serban productions (from the American Repertory Theatre in Cambridge, Massachusetts, in my books), this was the first Serban production I had actually seen since his 1975 *Fragments* in New York. He certainly needed no introduction to the local audience; half the population of Bucharest, it seemed, had struggled to get their hands on one of the 120 seats the theatre had made available for this one-night performance, and to reach the theatre door I had to fight my way through at least a hundred hopefuls seeking last-minute ticket returns.

The production's novelty was in its intra-familial casting: Madame Arkadina was played by Maia Morgenstern, internationally celebrated at the moment for her Mary in Mel Gibson's film, *The Passion of the Christ*, while Arkadina's son, Kostya, was played by Morgenstern's son, Tudor Istodor. So when Kostya tells Arkadina how impossible it is to live in the shadow of a famous actress-mother, the audience could well believe that real life was not imitating but inhabiting art. "Living the role" did not need Stanislavsky or Strasberg to serve as a catalyst.

Despite this splash of realism, or even super-realism

with regard to the play's defining mother-son relationship, and what I accepted as the basic faithfulness of the translated Russian text, Serban's production was filled with infinite and delicate surprises. Most of the audience sits on three sides of the stage, with the main action occurring in a long rectangle within their midst (the entire theatre – audience and stage – having been totally reconfigured after the previous evening's performance). Translucent fabric walls enclose the two long sides of the audience, providing silhouette renditions of characters as they walk, run, and cavort to and from Sorin's estate. A minimalist schema of ordinary (but non-period) furniture – large table, small writing / typing desk, armchair and some sloped-back beach chairs – provides most of the hard scenery of the changing locales, and the more rambunctious physical action centers mainly on the dining table, where Arkadina leaps, in what I'd describe as a full-frontal swan dive, atop the recumbent Trigorin (the very handsome Adrian Matioc) with full Dionysian bravado. While Serban clearly approaches *Seagull* as a comedy – notably breaking with Romanian tradition, I was told (and American tradition as well) – the play's underlying sadness still permeates. The great third act, with Arkadina's conflicted relationships with both son and lover reaching their famous exploding points one after the other, was breathtakingly performed, as was the heartrending fourth act when the no-longer-lovely Nina (Christina Flutur) climbs through a miniature window and flops directly into Kostya's lap as he types, only to clamber away and dismiss him all over again. Compared to *Fragments*, this was "Serban lite," but of course Chekhov is not Euripides and the mysteries of the heart are not the orgies of Dionysus. The semi-transparent scenery and tragically-comical staging tropes – the swan dive, the lap flop – are circus moves in what in lesser hands can be a soporific soap opera, and made the production continually engaging and, in a few "Method" moments (Serban has, after all, been living in the United States for more than thirty years), heart-breaking.

Purcarete's 1997 *Les Danaïdes*, performed in New York's Damrosch Park, had arrived complete with his 100 member chorus; I doubt that anyone has ever seen a cast this large in an American theatre – even in an opera house. The sheer cost factor of this enterprise – particularly as an avant-garde rendition of a largely unknown 2400 year-old play – is simply unheard of here, where everything thought of as "experimental" is expected to conform to the Grotowskian "poor theatre" in terms of its budget. The production, though certainly grandiose and at times highly provocative, was not a great success: relentlessly grim, performed in French and outdoors, it did not really suit the mood of the summer-in-the-park environment. I, however, was enormously taken by the boldness and bravery of its conception and the confidence with which Purcarete's actors seized the stage. The play, pieced together from fragments of Aeschylus's *Suppliants*, became the director's catalyst for portraying class conflict and sexual warfare at the same time, and the brutalization of

human life through rapacious strivings for power and dominance. The one thing this work made clear to me was that the Romanian people, having survived successive reigns of Hitler, Stalin and Ceausescu over the preceding fifty-odd years, are only too familiar (as are few Americans) with the impending catastrophe that looms persistently on the periphery of what we like to call civilization.

Purc rete's *Waiting for Godot* which I saw at the Sibiu Festival ten years later, was a true gem of invention – and a moving experience as well. The set design (by the director and Alin Gavril) is asymmetrically absurd, and would probably have closed down the production in America, where the Beckett estate refuses to allow directorial liberties not only with Beckett's texts but with his stage directions. Purcarete's staging took liberty to its extreme. On the audience's left was a jungle-gym of steel pipes, with the iconic Beckett tree suspended far above the actors' heads (they look up into its spreading roots), and a cellophane-like wall, pierced by a solid wood door-frame and door, is the entryway of the famous passersby, Pozzo and Lucky. And on our right: a table and two white-wrapped chairs, on one of which sits a "prompter" who follows the script and, striking a gong from time to time, marks the play's transitions. When Lucky stands on the prompter's table to give his speech, clouds of white smoke billow from his febrile brain; when Beckett's "Boy" appears, in formal diplomatic dress, carrying sleek attaché case, his mechanical and amplified repetition of Godot's (or his own) lies prove a metronome of the "hope deferred" that "maketh the something [i.e. heart] sick." A three-piece combo – violin, cello and piano – concludes each act, the musicians first appearing in full-body rabbit costumes, playing sensually; then reappearing in Act Two bareheaded and furiously hacking at their instruments. Piles of stones are scattered everywhere; horizontal piping serves as benches for the famous tramps, a globular light bulb creates the "pale for weariness" moon, and a miscellany of fixtures show various states of unfinished or abandoned construction projects. "Infinite adaptability" is Purc rete's operative concept, as he says in his program note, and for once the absence of direction is the perfect direction itself. Virgil Flonda was the most soulful Vladimir I have ever seen or even imagined (very sadly, he died suddenly a few weeks following this performance), and the padded rotundity of Constantine Chiriac's Gogo was hilarious and affecting – never so much as when he tried to take off his shoes. "Nothing to be done," indeed.

The two directors with whose work I am most familiar, however, are Gabor Tompa and Mihai Maniutiu. Both are based in the city of Cluj; Tompa as the General Director of the city's Hungarian Theatre and Maniutiu as the Artistic Director of its National Theatre. Both also direct widely abroad, and both have directed English-language productions for American universities: Tompa at the University of California in San Diego, where he is currently the Head of Directing, and Maniutiu at my own campus, the University of

California at Irvine, where he was a guest professor in 2009.

The first Tompa production I saw, at the 2008 National Theatre Festival in Bucharest, was *Long Friday*, an adaptation by Tompa and dramaturg Visky András of Nobel Prize-winner Imre Kertész's *Kaddish For An Unborn Child*. Kertész's Hungarian novel is neo-Beckettian in style; a solo monologue, it includes at least one paragraph that runs fifty-seven pages. Both novel and adaptation treat Kertész's autobiographical hero – named simply "B" and self-described as a "Budapest (i.e. citified, non-practicing) Jew" – as he relives his broken marriage, disappointing career as a writer / translator, and failure to father a child in the aftermath of the Nazi Holocaust, during which he (as with Kertész himself) had been sent to concentration camps.

Tompa's setting (designed by Carmencita Brojboiu) centers on a glassed-in telephone booth – though containing a computer instead of a telephone – where B alternately pounds out his story on the keyboard and, once outside the booth, engages with a nine man chorus (some played by women) – each of whom appears in a black suit and white shirt. Along with B, the chorus makes up the ten-man *minyan* required for Jewish prayer; they chant simultaneously in Hebrew, Hungarian, Romanian, Greek, Italian, French, English, Spanish and German, often accompanied by the mournful strains of an ancient Jewish threnody from Northern Transylvania, and their chanted prayers comprise a haunting Kaddish (prayer for the dead) for B's unborn, and indeed never-conceived, children.

But Tompa's chorus more than prays. They leap into and out of each others' arms with alarming speed and force. They fall repeatedly onto the stage floor, and then bounce back with astounding athleticism. At one particularly memorable point, they place their heads into individual plexiglass cubes, parade about the stage, and then arrange their glass-caged heads into a three-foot wall of frozen faces, echoing the shelves of bleached skulls and hanging white shrouds behind them. They sing, wistfully, the ineffably moving (and deeply conflicted) military love ballad, "Lili Marlene." And eventually they become increasingly individualized: one sports a bright red wig, another is mummified from the hips down in white bandages, three others are realized as B's ex-wife, unborn boy and unborn girl, who enact a family odyssey of despair. They are characters as well as choristers, athletes as well as corpses.

Eventually the core of a story emerges – somewhat as Michelangelo's Captive Slave is seen to emerge from its roughcut marble – and for anyone with memorial associations to the particular horrors of these times, *Long Friday* will be a deeply moving experience. "Children were born in Auschwitz" is B's repeated plaint (the play was presented with helpful earphone translations), and it provokes an intense query each time we hear it: Why have we repressed, or at least ignored, this ghastly little fact? The play's non-conclusion – "There is no explanation of Auschwitz" –



LES TROIS SŒURS d'Anton Pavlovitch Tchekhov, mise en scène Gabor Tompa, scénographie Andrei Both. Photo Mibaela Marin.

perhaps gives rise to the play's dramaturgy – and, probably, much of modern Romanian (and Eastern European) scenography as well: There simply *is* no explanation for what happened in those years.

This returns us to Kertesz's novelistic style as well: each of his *Kaddish* paragraphs begins with the same one-word sentence: "No!" And we may recall that this is also the one-word title of Romanian-born playwright Eugene Ionesco's first published book – *No!* – Ionesco's initial theatrical / literary manifesto of what he was later to term "anti-theatre." It is perhaps not inappropriate to consider this revolutionary contrariness – this refusal to accept, this "no-ness" – as fundamental to the Romanian literary / theatrical aesthetic, even today. Tompa's production won the national prize in the year of its premiere, and went on to perform at several European theatre festivals, including the European Theatre Union festival in Torino, the Avignon Festival in France (for which it was revised and renamed *Naitre à Jamais* – or *Born for Never*), and just recently at the Kontakt Festival at Torun, Poland.

I managed to get to the lovely Transylvanian city again the following year, where I had the chance to see two newer Tompa productions, the first being Chekhov's *Three Sisters* which was then playing at the Hungarian Theatre of Cluj. This proved the rarest of Eastern European productions: while staged in the radically postmodern theatrical style that I had by then been accustomed to in this country, Tompa's production in no way compromised the human values that have made the play beloved in America – where it has been the model for many spin-offs (including Wendy Wasserstein's *The Sisters Rosensweig*). Gone was the fussy realism of the play's 1901 Moscow Art Theatre premiere, of course, but the basic design – by Andrei Both – foregrounded the individual characters while allowing a forced gaiety to fully permeate the opening acts – before giving way to the increasing despair

of Chekhov's brilliantly limned family of Prozorovs and their hangers-on in the ensuing scenes.

Both's setting was remarkable. Huge diagonal walls dominated the stage, gliding easily into new angles as the locations changed, with only minor rearrangements of representational furnishings where necessary. The walls, uniformly bright whitish-gray and deeply textured, as if repeatedly having peeled and been repainted, focused our attention on the characters while at the same time underlining the dreariness of their familial and emotional environment, without plunging us into the unrelenting gloom that has sabotaged so many Chekhovian productions in the United States. The few preserved architectural or decorative details were precisely chosen: A giant statue of the sisters' dead father looming in the center of the room as the lights rise at the opening; a scrim-covered grey window permitting the sisters, veiled as if (as Masha says) 'mourning for their lives,' to peer wanly at the missing father when we first see them; a perpetually tilted picture hanging on the wall throughout the play – that no one apparently thinks to straighten out during the multiyear duration of the play's events. Huge gray-white overhead beams frame the action like prison bars. Water-filled trenches cross the Prozorov living room: one upstage for the soldiers to splash through as they go off, one downstage where the sisters sit together, at play's end, with their feet dangling into a "river of time" while mournfully contemplating the death of the Baron and the bleakness of their futures.

The abstracted designs did not, however, remotely detract from the famous humanity of the play; indeed, it amplified it. The acting, underscored from time to time with snippets from Beethoven's "Appassionata Sonata" and "Fourth Symphony," was Romantic in the capitalized sense of that word. Never have I seen the third act emotional breakdowns of Andrei (Andras Hathazi) and his three sisters (Imola Kezdi



ÉLECTRE de Sophocle, mise en scène Mihai Maniutiu, scénographie Cristian Rusu et Mihai Maniutiu.
Photo Mihaela Marin.

as Masha, Hilda Peter as Irina, and Andrea Kali as Olga) so movingly portrayed, nor the fourth act parting of Masha and Vershinin (Zsolt Boqdan) so horribly wrenching; I and the audience around me literally gasped for air as Masha grasped for Vershinin. And while Irina devastatingly aged from act to act, Masha seemed to get younger and younger as she fell more in love with the dashing but desperate Vershinin; the moment when the tips of their baby fingers tentatively touched on the wall was filled with near-criminal sensuality.

And the final exit of the army, wearing white angel wings as they pedaled away on (stationary) bicycles, was truly “out of this world.” It was not merely the departure of the Czarist army; it was the death of a society and social milieu that will never return. This is by far the best *Three Sisters* I have ever seen, and my comparison experiences include legendary American productions directed by Lee Strasberg in New York and William Ball in San Francisco, plus several others now (including one of my own) that as fondly as I remember them, failed to reach the peaks or plumb the valleys of this production.

Tompa’s production of Ionesco’s *Bald Prima Donna* (known in America as *The Bald Soprano*) at the National Theatre of Cluj was, in contrast, a pure comic delight; if the play has any serious intellectual or philosophical importance, as was sometimes thought when it first appeared in 1950, and later when it was cited as an exemplar of Theatre of the Absurd by English critic Martin Esslin, it is now generally recognized – in America, anyway – as more Jarry-esque than Beckettian and more silly than Sisyphusian. Tompa takes Ionesco’s silliness to sublime extremes. Preparing the audience with a “show curtain” – essentially a three-dimensional wall with 35 open boxes, each box displaying three brightly costumed and carefully posed dolls as so many *ménages à trois* – he raises it to reveal a white,

rectangular box set, complete with white ceiling and a translucent floor illuminated from beneath. In this locale – accompanied by the chiming of a child’s music box, Mr. Smith sits on a chair reading his *London Times* and Mrs. Smith pops out of a large toy box to talk with him. An animated Pierrot-like puppet (played by an actor) dances jerkily at center, and the Smiths, in their doll costumes and fright wigs, soon mimic the puppet’s jerky movements. As they exchange their famous non-sequiturs about the “Bobby Watsons,” the Smiths begin to bounce hysterically, jostle each other, and eventually copulate, doggie-style, all without missing a syllable of their furious linguistic exchanges. Then Mr. and Mrs. Martin – also dressed as dolls – enter the festivities, followed by Mary (the actress Irina Wintze in a wondrous variety of quick-change costumes) and the gold-faced, blue-costumed and red-lipsticked Fire Chief. For the remaining minutes the whirligig of time (represented by Ionesco’s ever-clanging clock) brought in its myriad revenges. Great fun.

And yet, while Ionesco’s play is silly, it is not simple, for underlying even the dimmest of its exchanges (Ionesco said he was inspired to write the play while trying to learn English through a system of mindless repetition), *The Bald Soprano* reveals a crescendoing pattern of sexual and intellectual violence that has kept the author’s self-described “anti-play” in both the theatrical and academic repertoires continuously for more than fifty years. Tompa has tapped this schematic as well, and the play, unlike most of the adolescent works it sometimes resembles, has genuine momentum. It’s actually *going* somewhere, and in fine productions such as this one, we are compelled to follow it through all its shenanigans.

I will close this survey with remarks on the theatre of Mihai Maniutiu, whose *Electra* I saw at the 2007 Sibiu Festival and whose *Job Experiment* and *Ecclesiastes* I saw at the 2008 National Festival in Bucharest;

I and my colleagues also invited him to come to our California campus where he directed *The Bacchae* in 2009; later that year he also became my host at Babeş-Bolyai University in Cluj, where he is a senior member of the faculty (as well as Artistic Director of the National Theatre around the corner).

While Boccardi's *Lear*, Serban's *Seagull* and Tompa's *Three Sisters* and *Bald Prima-Donna* were, as far as I could tell, reasonably faithful to the original texts, nothing that I have seen of Maniutiu's work has been remotely staged or spoken as written. Indeed, all are at least heavily adapted from their original texts (*Electra*), and at most wholly new dramatic works, often with their titles modified (*The Job Experiment* instead of *Job*, *The Bacchae Trilogy* instead of *The Bacchae*.) Maniutiu describes his process as making his own "scenario" of the works he so adapts and directs (and also choreographs – and sometimes designs or co-designs); indeed, he should really be described not as a director but a director / playwright – if not a director / playwright / designer / choreographer. His *Electra* text combines both the Sophocles and Euripides of this classic tragedy of parenticide: it dispenses with the Sophoclean irony of having Cleopatra killed first, and having Aegisthus tricked into thinking the shroud he removes covers the body of Orestes, his nemesis, and instead appropriates the pathos of Euripides' horrific ending where Clytemnestra is the last to be killed, by her children, which they do, center stage, to the accompaniment of a whirling black-garbed chorus and a mad-hatted and madly-fiddling instrumental trio – violin, guitar and percussion – who, in concert, enact an ancient folk ritual from Romania's Iza people, infusing the play's catharsis with a blend of pre-Socratic Dionysian rapture and folk Romanian rhapsody which mount, collectively and irresistibly, to the play's crushing climax.

Maniutiu configures this with brilliantly colorful images. The whirling chorus gathers around a cauldron of yellow fire, sharpening their silver knives, baring her back on which they paint a blood-red hatchet, and then ritualistically kissing her bare shoulders. Orestes spills the black ashes of his supposed corpse on the stage floor, which rise up like puffs from a Carpathian volcano. The murderous brother and sister jointly don white rubber gloves to stab their mother, and drink her blood from tall goblets in celebration; then, in the play's signature image, confront a robin-egg-blue hobby-horse that represents their stolen childhood – and the topsy-turvy world of their new "child's play" – and of Maniutiu's adult one. The superb performance by a luminously haunted Mariana Presecan in the title role centered the play, the spiraling Iza tribesmen compressed it. A deeply satisfying experience, linking the ancient world with the premodern, and touching on the postmodern as well.

Far more radically revised were Maniutiu's *The Job Experiment* and *Ecclesiastes*, two-thirds of what he termed a *Jewish Trilogy*. (I was unable to see the third play of the trilogy, *Shoab*, as it conflicted with my own production at the festival.)

The Job Experiment was not so much a retelling of the Old Testament tale but a response to it, what Maniutiu called in a press release "a sacral entertainment," the goal of which was "not to bring old rites to life but to create a ritual fiction." It is that indeed. Maniutiu's hugely inventive staging (co-designed by the director and Cristian Rusu) was played in the same theatre that housed *Seagull* the night before, but the stage had been radically transformed. Permanent seating areas had been wholly sealed off, and on the stage a solid, circular fence – opaque except for fifty-some small windows – had been erected, its windows allocated one to each spectator. Inside the fence, God's well-known (and Satan-inspired) "experiment" with Job occurs; outside, we watch it – and watch each other watching it. The fence conveys a Biblical metaphor, for as Satan asks God in the Old Testament (at *Job* 1:6), "Does Job fear God for nothing? Have you not put a fence around him and his house and all that he has, on every side?"

As we take our seats and peer through the windows, Job (a middle-aged, balding Marian Ralea) and his wife (a pert and peppy Diana Lazar) are wading through ankle-deep "earth" composed of several thousand sponge-like, pumpkin-colored shards (*Job* "sits among the ashes," at *Job* 2:8). The spongy-ashy-earth is covered by a hundred-odd inflated yellow balloons, representing, we presume, Job's children and his kine (cattle) – and perhaps the ova of future civilizations as well. Music throbs incessantly through loudspeakers on all sides of us. On the chassis of a wheel-less, stationary bicycle, a smiling Satan sits and pedals, swishy and indolent, while God's Angel (a blond, wild-eyed Ofelia Popii, breathing through a scuba tube and wielding a fluorescent flashlight) pops the balloons with an electric cattle prod, in effect killing both kids and kine. Meanwhile, Job's three "friends" – Elifaz, Bildad and Zofar, each in matching red vests – chant, play air-accordions and warm themselves by the devilish fire beneath them. The enclosed fence has become a one-ring circus, and the lazily pedaling Satan is its ring-master.

God, however, seems to have vacated the scene and abandoned his experiment. His Hebrew names, Yarweh and Adonai, are cried out in vain; having accepted Satan's cruel challenge, the Supreme Being has made himself deaf to Job's lamentations and is blind to his agony. In the play's final moments, the Angel hangs a wire across the stage and guides, along it, a small, ceremonial fish. Presenting the fish to Job, she also hands him her breathing tube – and, gasping, is asphyxiated. A Christian parable? Greater love hath no man? Perhaps – but with Satan still pedaling, and smilingly eying the survivors, it is certainly not a comforting one. As we watch Job through our windows, we become increasingly aware of the fifty-odd other spectators watching him too – and watching us. A sacral entertainment of a very special order: never have I felt quite so isolated, so Job-like, in a packed, public theatre.

Ecclesiastes, Maniutiu's second work at the festival,

is based on another Biblical text, but unlike *Job*, it is a book with no dramatic action and without even a character – except for Ecclesiastes, or “The Teacher,” whose poetic adages constitute the book’s narrative. For this production Maniutiu and his designer (Valentin Codoiu) employ a rectangular glassed-in isolation chamber (as one might imagine created on a space ship), in which the white-garbed Ecclesiastes (played, as Job was, by Marian Ralea) paces and mutters before an equally white backdrop bearing a text translated for me as “What does a wise man know that an idiot doesn’t?” (as in Eccl. 2:15: “What happens to the fool will happen to me also; why then have I been so very wise?”). The chamber is lightly furnished: there’s an armchair wrapped in white linen, piles of apparently discarded books on the floor (“of making many books there is no end, and much study is a weariness of the flesh,” Eccl. 12:12), and something that looks like a Javanese shadow puppet on the back wall. A microphone stands in front of the chamber; facing it is the audience, on five steeply raked rows, in the three center seats of each sit a fifteen-man chorus (some played by women), each sporting identical uniforms: black suit, white shirt and dark glasses. As the play begins, with Ecclesiastes still muttering incomprehensibly in the background, a series of inept “performers” stride up to the microphone and, accompanying themselves on identically ovoid CD players, display their “talents” to the seated chorus. The chorus applauds – in strict rhythmic unison, maniacally if sarcastically – and “scores” the performers on ballots, displaying their votes as they might in TV’s “American Idol.” Then, by twos and threes, the choral members take their own turns at the microphone, gasping, hissing, gargling, and compulsively chattering nonsense syllables to the continuing rhythmic applause of their fellows.

In a second phase of the work, the chorus has settled back into its seats as a “Mama Ecclesiastes” – also dressed in white (“Let your garments always be white,” Eccl. 9:7) but with her head enclosed in a plastic space helmet (as we might imagine from a 1950s space-fiction movie) – joins her mate in the chamber, which she enters through one of its two airlock-style rear doors. Not long after, they are joined by Baby Ecclesiastes, earlier seen as a puppet. Soon, Ecclesiastes, like Candide, plants a garden of colored glass “flowers” on the chamber’s floor, soon after that he moves into the seats the chorus has abandoned, the chorus moves into the glass cell where he has planted his flowers, and in a (literally) smashing finale, the vacated chairs suddenly come hurtling down on top of the audience. What did all this mean? I’m not at all sure that even had I been able to understand Romanian I could answer that, but, as the Good Book warns us, “Do not act too wise,” (Eccl. 7:17), and “The days of darkness will be many” (11:10). Perhaps that’s as much as we really need to find in a work that is, after all, dedicated to *Ecclesiastes’* famous opening: “Vanity, vanity, all is vanity.” What I do know is that it was mesmerizing.

The most recent Maniutiu production I have seen

was his *Bacchae Trilogy* in California. As usual, Maniutiu prepared his own scenario for the production, but this time he actually prepared three scenarios, since Euripides’ text, translated by Marianne McDonald, was performed three times in succession, with cast members both reassuming and switching roles from one iteration to the next. The first episode, entitled “*Bacchae 1: Clash of the Ages*,” encapsulates the main actions of the play as we know it: the young king Pentheus raging against the unfettered license of the Maenads, exulting in drug-addled Dionysian revelries on Mt. Cithaeron; Cadmus blithely dismissing Pentheus’s concerns and naively indulging the euphoric Bacchantes; Dionysus tricking Pentheus into donning a dress to climb the mountain and spy on the women’s savage debaucheries; and, in the tragedy’s climactic *sparagmos*, Pentheus dismembered by the Maenads, his severed head carried home by his mother, his mother discovering her son’s head nesting in her hands, and the final paroxysm of anguish that shatters her community – and her faith. This Euripidean classic is a tale so deeply mysterious in itself, so utterly based in the depths of a preconscious – and frequently murderous – carnality, that it and its modern adaptations (Schechner’s *Dionysus in ’69*, Caryl Churchill’s *A Mouthful of Birds*) have both thrilled and alarmed audiences across three millennia. And it enchanted – though often bewildered – the public audiences at Irvine, almost none of whom had ever seen anything remotely like what Maniutiu presented on our campus stage.

In Maniutiu’s bold conception, the Bacchantes first appear seemingly frozen against the theatre’s back wall. Wearing stiff, black, Victorian gowns, their faces veiled and their arms akimbo, the ladies watch silently while male corpses on the floor before them are poked, prodded and eventually dragged from the stage by a black-suited Pentheus and his police-state henchmen, all pistol-armed and trigger-happy. The Bacchantes soon doff their gowns (which, however, remain standing rigidly in place), and emerge in pale red dresses to seize the stage and revel, cavort, and finally flee – their enthusiasm stoked by a manically-bicycling Dionysus, who rides around and amidst them, sowing his mischief and beguiling them and the tremulous Pentheus and his followers with weirdly captivating words, sounds, tics and grimaces. Coaxing heroic performances from his student / faculty acting company, and mixing orgiastic violence with police-state brutality, this *Bacchae* was continually compelling; had it been the entirety of the evening, it alone would have been a theatrical triumph. But it was merely the first of a trilogy.

Bacchae 2: Rituals opened on an entirely new setting – a gigantic, steel-shelved warehouse, filled floor to flies with (literally) hundreds of stacked cardboard boxes. Tiresias dominates this second portion: furiously whirling and dancing to music from his hand-carried (and foot-operated) boom-box, the blind prophet presides over a series of choric robings, disrobings and killings, of copulations, births and resurrection rituals. A now-infantile Dionysus appears amidst these

grotesque revelries, spasmodically mewling and puking in his bodyguard's arms; eventually he is laid, twitching violently, on top of a tied-down and mercilessly assaulted Pentheus where, under a soon-bloodied sheet, the Theban king is brutally sodomized by the Lydian god as the music climaxes. And *Bacchae 3: Decomposition* concluded the evening in *Marat / Sade* fashion, with Bacchantes and bodyguards alike transformed into a present-day "Chorus of Actors / Patients," who, dressed in urine-stained white rags and lodged in a huge, chain-link cage serving as their asylum, babble, grope, chant, writhe and play what pass as musical instruments under the gaze of (and while being toyed with) a pair of lunatic doctors.

Maniutiu's *Bacchae* is an appropriate production with which to conclude this report, as the differing approaches of current American and Romanian theatre are clearly contrasted. Three distinctions are apparent.

First, since the Eastern European model I've been discussing is clearly a *Regietheater*, it is by definition not a *Dramatikertheater*, or playwright's theatre. This is certainly understandable in Eastern Europe, where for most of the past century new plays were subject to various modes of formal and informal censorship, and where adventurous new theatrical creations were far more likely to be achieved through boldly deconstructed scenarios – with innovative staging tropes – of ancient classical works, rather than by radical new plays about current social-political issues. And although it is clear that there are, today, plenty of new playwrights throughout most of Eastern Europe, and certainly in Romania, it is also clear that the "Director's Theatre" continues to remain a far more powerful force there than it is in America today, where the vast majority of audience members entering a theatre have no idea (or even interest) as to who directed the play they're about to see.

The director's theatre model certainly has its detractors. In reviewing the 2003 Bucharest Festival, prominent British drama critic Michael Billington declared that two of the productions there "symbolized a disturbing European trend that Britain has largely escaped: one where the director is an unassailable monarch and classic texts are pieces of clay to be shaped to his often infantile needs."³ Mr. Billington's comment did not reverse this trend: since he wrote this, the British theatre has clearly moved noticeably towards rather than away from the Eastern European direction – particularly with productions like Rupert Goold's *Macbeth*, Luc Bondy's *Cruel and Tender* (after Sophocles' *Women of Trachis*), Katie Mitchell's *Iphigenia at Aulis* and Deborah Warner's *Mother Courage*. But his comments are still widely shared – in England and also in America.

But what is particularly characteristic of a director's theatre? Often it is the director's deconstruction of the text where the lines spoken on stage are variations rather than representations of the original texts. Maniutiu's *Job* and *Ecclesiastes* borrow from the themes of the Biblical books for which they are named, but they rarely if ever replicate them. His *Bacchae* at Irvine

becomes three plays rather than one, and his *Electra* conflates two plays by different authors – one of whom (Euripides) was parodying the other much of the time – and cuts and adds a great deal besides. Purcarete's *Godot* adds characters and revises text – and radically reconfigures the settings and actions of the author: such a production would have been shut down by the Beckett estate for copyright violations had it been so produced in America.⁴ Deconstructing texts, however, present a problem in that they are usually difficult to follow, particularly where audiences don't know the constructed original: members of our American *Bacchae* audience that were unfamiliar with this ancient play – and this included the vast majority of them – were bewildered by it much or most of the time. And some of those that had read the play in advance were angered by the deconstruction, since they too found it impossible to understand "what was going on." This is not surprising, of course: deconstructing the text tends to – and in fact *intends* to – create a rupture of the very narrative beloved by most traditional American audiences. And, clearly by ancient audiences as well: Aristotle, after all, listed "plot" as the first of his six ingredients of tragedy. Plot creates momentum – both emotional and intellectual – and a well-composed plot, like Sophocles' *Oedipus*, makes a play more compelling as it goes along. Without plot, or something to replace it, drama begins to flag after its first twenty minutes or so. Circus acts, for example, being plotless, cannot hold the audience's attention more than seven minutes. At this point, no matter how unique and spectacular the acrobatic feats displayed, the ringmaster is forced to bring in the dancing elephants. Of the productions I've reviewed above, the only ones that sustained a building momentum from beginning to end were the Chekhovian *Seagull* and *Three Sisters* and the Sophoclean / Euripidean *Electra*, as the story lines of these traditional classics grew more and more intense throughout their enactments.

Yet storytelling momentum is only one aspect of theatrical engagement; sensuality is another. What also characterizes the Romanian theatre I'm reporting on – and this is my second general observation – is that it is *literally* sensational: an assault on virtually all the human senses. These plays – particularly *Fragments of a Trilogy*, *Long Friday*, *Ecclesiastes*, *Job Experiment*, *Bald Prima Donna* and *The Bacchae Trilogy* – left their audiences floating in a dream state: flooded by the lush, near-continuous musical scores, the almost painful athleticism of the actors, the total reconfiguration of the performance spaces and viewing areas, the sudden inversions of story line and staging tropes, and the searing, sometimes shocking, visualizations of violence, death, and sexuality. For those who are willing and able to abandon human-scale storylines, this can become absolutely transporting – and both intellectually and aesthetically exciting. Young American audiences by and large found Maniutiu's *The Bacchae Trilogy* visually stunning, sonically enchanting, intellectually complex and multi-layered, and theatrically provocative at

3. The productions were Radu Afrim's production of *Three Sisters* and Laszlo Boccardi's *Romeo and Juliet*. Billington, however, admired Gabor Tompa's *The Bugs* (Witkiewicz) and Alexander Hausvauter's double-bill of Ionesco one-acts, both of which he acknowledged could be classed as "director's theatre." *The Guardian*, November 10, 2003.

4. American copyright law, which extends for 75 years after the author's death, prohibits any tampering with the author's text or even stage directions without written approval; as noted earlier, the Beckett estate has been especially vigilant in enforcing these legal rights.

virtually every moment – even without following the sense of the action at every moment. And that this was accomplished in the medium of live theatre, rather than in an Imax film or a rock concert, made the productions utterly captivating. The *pièce bien faite* has become, in the postmodern director's theatre, even in America, *une pièce bien sentie*.

The third point I learned from my *Bacchae* observation and my discussions with those participating in it. This basically refutes Michael Billington's implication that a director's theatre leads a director to become "an unassailable monarch," a view that sparks trepidation in the hearts of many American actors, designers and other theatre workers. While it is certainly true that many directors over the past two centuries have developed reputations for managerial styles that bordered on the tyrannical, this seems to have been a global rather than a regional or Romanian phenomenon. It also seems to be fading.⁵ In Maniutiu's case, while he certainly had a clear vision of where he was going with the *Bacchae Trilogy*, he gave his actors immense freedom in determining not merely how they would play their roles, but also how they could define and shape the production. He was unsparing with his time, improvisational in his rehearsals, inspirational rather than dictatorial in his tone, and highly collaborative in his textual re-creations: indeed, *Bacchae 3* was for the most part written by his student assistants. He was rewarded by the admiration and adoration of the students working with him, as I understand Gabor Tompa is as well with his

American students at our sister University of California campus in San Diego. So if the directors' theatre is a monarchy, with these two Romanian directors it is clearly a benevolent one.

And finally, a question: Is it possible that the reformation of traditional theatre is creating new traditions of its own? Three of the productions mentioned in this essay (*King Lear*, *Long Friday*, and *Ecclesiastes*), each directed by different directors, featured super-sized glass boxes with characters inhabiting them like outdoor phone booths; three others (*Job Experiment*, *Three Sisters*, *Bacchae*) employed bicycles or their frames, and two productions (*Ecclesiastes*, *Long Friday*) dressed choral characters in identical black suits and white shirts. Throbbing and highly amplified musical scores were also common. I also felt that, apart from the Chekhov plays, a declamatory speaking tone, with repeated downward-inflected sentences propelled with machine-gun speed and intensity, was nearly universal, and seemed at times to so abjure both character interaction and inquiry that the polemical overreached the personal – though, lacking both Romanian and Hungarian, I cannot pronounce myself a truly qualified observer of this apparent imbalance. This is something I look forward to studying in my future visits to the Romanian stage.

What I can say with complete assurance, however, is that these works should be staged and seen far beyond the borders of Eastern Europe, and certainly in America. The world – and not just the theatre world – will greatly benefit.

5. I have indeed just written a book on this subject, *Working Together in Theatre: Collaboration and Leadership*, to be published by Palgrave Macmillan in late 2010.

À la recherche d'un autre type de théâtre : le théâtre indépendant, une zone de risque aujourd'hui

Ionut Sociu

Critique théâtral, prosateur et essayiste roumain, Ionut Sociu est diplômé de l'UNATC en 2007, section Théâtrologie (son mémoire de licence sur Tadeusz Kantor obtient le premier prix au Gala des jeunes diplômés). Chargé de cours à l'UNATC, très actif dans le cadre de l'UNITER, il est membre du jury de présélection des prix UNITER. Il publie fréquemment dans des revues culturelles comme SCENA.RO, OBSERVATOR CULTURAL ou dans la revue en ligne LITERNET.RO.

1. Une *minériade* est le terme employé pour désigner les interventions violentes successives de mineurs roumains au début des années 1990, appelés par le président Ion Iliescu pour écraser les manifestations qui se déroulaient sur la place de l'Université à Bucarest contre le nouveau régime néo-communiste. Ces interventions, manipulées par le pouvoir et les services secrets roumains, ont été principalement dirigées contre les jeunes et les intellectuels. Une récente exposition de photographies, qui a eu lieu dans le Passage de l'Université à Bucarest, retrace ces jours de violence et de haine, qui ont terrorisé la capitale roumaine il y a vingt ans. (Note de la traductrice).

SI ON M'AVAIT DEMANDÉ, il y a quelques années d'écrire un article sur le théâtre indépendant en Roumanie, il est probable que mon ton aurait été exalté et optimiste. Mais aujourd'hui, il m'est impossible d'écrire un tel texte d'une manière calme et détachée. À l'heure où j'écris ces lignes, on annonce des réductions massives des salaires dans la fonction publique, les rues sont paralysées par des grèves et l'atmosphère dans le pays est tout aussi trouble que dans les années 90. Cette idée des romantiques (soutenue par Shelley dans LA DÉFENSE DE LA POÉSIE) selon laquelle la vitalité du théâtre est conditionnée par la santé de l'État semble justifiée et pourrait expliquer la cause de cette torpeur qui a saisi le secteur indépendant du théâtre roumain – c'est-à-dire précisément le secteur artistique qui devrait être le plus réceptif aux aspects sociaux et politiques.

Il y a sept ans, lorsque Gianina Carbuariu a écrit et mis en scène STOP THE TEMPO au Théâtre Luni de Green Hours (un des plus anciens théâtres privés), l'atmosphère était tout à fait différente dans le secteur du théâtre indépendant. Si, avant 1989, les metteurs en scène « affrontaient » le régime politique par un discours voilé, dans la période postrévolutionnaire, lorsque ce type d'attaques détournées n'avait plus de sens, beaucoup d'entre eux ont préféré la tour d'ivoire et l'isolement dans un théâtre métaphorique, « loin de la foule déchaînée ». Et voilà qu'en 2003, une jeune metteur en scène écrit un texte-manifeste qui choque d'abord par la franchise (même le jeu frontal des trois acteurs était suggestif en ce sens) : sans nuances, sans symboles, sans intentions de faire de la littérature. Davantage qu'une critique très dure à l'encontre de la société ravagée par un capitalisme sauvage, STOP THE TEMPO fut aussi un cri contre le silence des autres et a été en même temps l'impulsion dont le théâtre indépendant avait besoin.

Pour mieux comprendre le contexte dans lequel un spectacle comme STOP THE TEMPO a été possible quelques précisions liées aux débuts du théâtre indépendant sont nécessaires. C'est le comédien Marcel Iures qui a créé le premier théâtre indépendant en Roumanie. Et parmi ceux qui l'ont soutenu dans la création du Théâtre ACT (bien que le Théâtre ACT ait été fondé en 1995, son siège a été inauguré en 1998), on trouve des artistes comme Tom Cruise, Richard Eyre, Tom Stoppard, Diana Rigg, Judi Dench, Alan Bates et Ian Holm. Toujours à la même époque, Voicu Radescu, le propriétaire du club de jazz Green Hours, a décidé de donner à ce lieu une dimension théâtrale. Ainsi est né le Théâtre Luni (le théâtre du lundi), le premier café-théâtre de Roumanie, situé à quelques mètres de distance du Théâtre ACT.

Avec l'apparition de ces deux espaces théâtraux, une mutation fondamentale a eu lieu : une autre manière de voir le théâtre. Quand je dis voir, je me réfère exactement au sens concret du terme. Les spectateurs du théâtre ACT, habitués d'admirer Marcel Iures sur la scène à l'italienne, ont été choqués de le voir jouer à quelques mètres d'eux. Iures

se souvient qu'au début, le public était très réservé et hésitait à réagir pendant les spectacles précisément à cause de cette proximité qui l'inhibait. Dans le cas du Théâtre Luni de Green Hours, le choc a été deux fois plus grand. Pour ceux qui voient le théâtre uniquement comme un lieu de culture et comme un temple où l'on doit marcher pieusement, l'image des spectateurs qui boivent de la bière et fument tandis que les acteurs jouent près d'eux ne pouvait être comprise autrement que comme un geste impie. Et pourtant, ces deux théâtres sont devenus les références du mouvement théâtral indépendant de Roumanie.

Malgré les dix années écoulées depuis la Révolution, au moment où Iures créait le Théâtre ACT, le contexte social et politique était encore pesant, comme le prouve ce fragment d'une interview du metteur en scène Theodor Cristian Popescu, autre promoteur du théâtre indépendant de cette période : « Je suis parti de Roumanie en 1999. Il me semblait que j'avais épuisé un cycle de travail – j'avais créé *Compania 777* et je fonctionnais dans un système indépendant qui se heurtait à une opposition extrêmement dure. J'étais déprimé par un climat social qui se répétait en boucle. L'événement déclencheur a été la sixième minériade¹. C'est comme si on ne réussissait pas à se placer dans un partenariat honnête et mature avec une société qui, nous l'espérons, voulait beaucoup d'autres choses. C'était une période extrêmement violente, qui n'offrait pas de signes de changement. Il me semblait que, dix ans après la chute du communisme, nous avançons vers un régime proche d'un pays sud-américain pourri par la corruption, et où il n'apparaissait pas de politicien sans invoquer Jésus-Christ. »

En dépit de cette atmosphère hostile, il y a eu des hommes de théâtre – la plupart, acteurs – qui ont eu l'obstination de croire en leurs projets et de jeter les bases des compagnies théâtrales indépendantes. À côté du Théâtre ACT et du Théâtre Luni à Bucarest, sont apparus d'autres théâtres : le Théâtre Sans Frontières (créée par Mihaela Sârbu), la Compagnie D'Aya (ayant comme président d'honneur Pascal Bruckner) et toujours vers la fin des années 90, la Compagnie Passe partout (créée par l'acteur Dan Puric). Mais les efforts de ceux qui œuvraient en dehors de la capitale ont été aussi significatifs. En 1997, la dramaturge Alina Nelega, peut-être l'indépendante la plus active des années 90, a créé, à Tîrgu Mures, la Fondation Dramafest, dans le but – inédit pour cette époque – de stimuler la nouvelle dramaturgie roumaine, en accordant une attention spéciale aux problèmes sociaux et politiques de la société postrévolutionnaire. Toujours à Tîrgu Mures deux autres compagnies ont été créées : le Théâtre 74 (fondé par le comédien Nicu Mihoc) et, plus récemment, le studio Yorrick. Le début des années 2000 fut marqué par un boom du théâtre indépendant. Il y eut aussi Aualeu-Teatru de Garaj si Curte (Aïe - Théâtre de Garage et Cour) de Timisoara (créé par Ovidiu Mihaita) et le Théâtre Impossible de Cluj.



Gabriela Popescu et Marcel Iures dans CHEZ MON PÈRE de Mimi Branescu, mise en scène, scénographie, illustration musicale Alexandru Dabija.
Photo Mihaela Marin.

Mais le vrai déclic eut lieu en 2003 avec l'apparition de la plateforme indépendante *dramAcum*, groupe auquel appartenaient au début quatre jeunes metteurs en scène : Gianina Carbuariu, Andreea Valean, Radu Apostol et Alexandru Berceanu. Dans le sillage de la plateforme *dramAcum* allait naître, quelques années plus tard, *le tangaProject*, un atelier de théâtre indépendant coordonné par le metteur en scène Bogdan Georgescu avec Miruna Dinu, David Schwartz, Ioana Paun et Vera Ion, centre de développement et d'exploration des nouveaux types de théâtralité et de dramaturgie. Une nouveauté apportée par *tangaProject* a été l'introduction du concept de théâtre communautaire et celui d'art actif.

Malgré cette évolution dynamique, le théâtre indépendant a toujours dû se confronter à des obstacles. L'éternel problème du financement, l'absence d'espaces (seules quelques compagnies ont leur propre siège), le manque de solidarité et l'absence d'une législation favorable sont des aspects qui font du théâtre indépendant une zone de risque, où peu d'artistes ont encore le courage de s'aventurer. Comme l'affirme Victor Ion Frunza, un des plus importants metteurs en scène de la génération des années 80 : « Il n'est pas très sûr aujourd'hui que dans le théâtre indépendant on puisse faire aussi de la création. J'ai dirigé deux projets de ce type, et, dans de telles situations, le créateur passe la plus grande partie de son temps dans des activités administratives, et lorsque, finalement, il arrive à voir le bout du tunnel, il considère déjà ça comme un succès, et finalement, il ne consacre à la création que très, très peu de temps. » Mais au-delà du problème du financement, un autre grand problème du théâtre indépendant – signalé, d'ailleurs, par d'autres critiques – c'est l'absence de la composante expérimentale. Si, il y a une décennie, le simple fait d'être indépendant du point de vue administratif était un succès, aujourd'hui ce n'est plus suffisant. Cette indépendance doit être doublée par la recherche de l'innovation et d'un *autre type* de théâtre. Et en même temps, le théâtre indépendant ne doit pas être *uniquement* une alternative aux répertoires proposés par les théâtres d'État. La simple mise en scène d'un texte *cool* de la dramaturgie contemporaine n'est pas une expérimentation en soi et cela ne suffit plus. Comme le dit la critique Iulia Popovici, « pour des raisons financières, le théâtre indépendant vire de plus en plus de l'expérimental vers le divertissement du jeune public (la classe moyenne en devenir, pour le moment bohème) ».

En 2003, Gianina Carbuariu a réussi à réaliser *STOP THE TEMPO* avec trois acteurs et quelques lampes de poche. Presqu'à la même période, le Théâtre National de Bucarest a dépensé quelques centaines de milliers d'euros pour *CRÉPUSCULE (APUS DE SOARE)*, un spectacle mammoth et patriotard, qu'on pourrait facilement classer parmi les spectacles roumains les plus ringards de la dernière décennie. Voilà le clivage qui existait alors entre le théâtre indépendant et le théâtre institutionnel. Aujourd'hui les contrastes ne sont plus aussi marqués. Les jeunes gens en colère, ceux qui hier faisaient du théâtre dans des sous-sols, préfèrent aujourd'hui la sécurité des théâtres d'État. Certains voient là un signe de normalité, et non pas d'engourdissement. C'est peut-être ainsi. Peut-être que le temps des excès juvéniles est passé, que la polarisation des oppositions entre théâtre indépendant et institutions, minimalisme et maximalisme, province et capitale s'est estompée. Peut-être, sommes-nous devenus matures. Ou peut-être, avons-nous vieilli trop vite.

La langue brute, la véhémence au présent

Georges Banu

Professeur à l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, et à la faculté d'études théâtrales de l'Université de Louvain, Georges Banu est aussi co-directeur de la revue *Alternatives théâtrales*, directeur de la collection « Le Temps du théâtre » aux éditions Actes Sud. Il est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à la scène contemporaine et à ses figures de proue. Il est président d'honneur de l'AICT (Association Internationale des Critiques de théâtre) et *Doctor honoris causa* de plusieurs universités européennes.

LY A DES ANNÉES, quand après une représentation d'UBU ROI, le recteur du Conservatoire de Bucarest dit, presque en s'excusant, « je préfère la langue de Racine », il suscita des sourires ironiques parmi les jeunes gens que nous étions et qui voyaient, par ailleurs, dans ses propos, un acte d'allégeance à l'égard du conformisme de l'esthétique officielle. Dans les libertés linguistiques prises actuellement, peut-on déceler une insurrection contre les interdits de jadis ? En partie, sans doute, mais le phénomène ne peut se réduire à cet affrontement avec le passé.

Le hors-normes de la langue

Un symptôme pointe. Il se généralise et contamine la plupart des textes nouveaux qui paraissent, surtout dans les pays de l'ancien Est, de Sigariov à Gianina Carunariu ou Nicoleta Esinencu, de Stefan Peca aux frères Plesniakov, de Bucarest à Varsovie ou Moscou. Ces auteurs sacrifient toute convenance langagière et cultivent l'agressivité d'une langue que l'on pourrait appeler « langue brute ». Langue qui draine les pires injures, les expressions les plus ordurières, les appels les plus explicites au sexe, comme si les jeunes personnages qui étalent leurs déchirements dans ces textes ne pouvaient pas se dissocier de cette langue crue, violente et... odorante. Langue du « rang le plus bas », pour paraphraser Kantor qui parlait de la « réalité du rang le plus bas » comme matière de son théâtre... Pareille langue surprend et dérouté. À quoi correspond cette volonté d'employer le vocabulaire le plus grossier et de le projeter, de le donner à entendre sur une scène ?

Il s'agit en premier lieu – cela va de soi – d'une décision polémique, pareille à celle de Jarry qui se dressait contre la langue d'apparat, la langue à l'abri de cette dimension excrémentielle sous le signe de laquelle, grâce au célèbre « Merdre », il plaçait son UBU. Chez les auteurs actuels, la parenté avec ce geste originaire de la modernité est flagrante : ils engagent le procès d'une langue construite, maîtrisée, complexe en utilisant une langue élémentaire qui intègre tous ses résidus et fait fi des exclusions anciennes, des contraintes longtemps respectées. C'est comme si, par cette libération de la moindre censure, les écrivains nous donnaient à entendre une sorte de « retour du refoulé » de la langue. C'est le réveil d'un « ça » linguistique, équivalent du « ça » de l'inconscient freudien, car les écrivains puisent dans la strate la plus profonde de la langue. Langue basse réfractaire à tout idéalisme. Elle s'assume comme langue concrète, matérialiste. Comment expliquer cette montée vers la scène d'un vocabulaire banni ? À quoi correspond-elle ? Un commun désir d'attaque et une volonté de destruction généralisée se rejoignent dans cette posture qui finit en symptôme de l'écriture moderne.

Un vocabulaire polémique

Pareille mutation dans le champ linguistique ne peut pas s'opérer isolément, elle s'inscrit dans un processus plus vaste qui la déborde et l'englobe. Il s'agit sans doute de la conversion, sur le plan de la langue, du travail autour de la « laideur » effectué, en particulier, par la mise en scène allemande qui, afin de déstabiliser les valeurs répertoriées du beau, s'est employée à faire pénétrer sur le plateau *le bas corporel* avec toutes ses ressources subversives. « La laideur » opérerait d'abord au niveau des corps et de ses manifestations les plus élémentaires, fécales, sexuelles, diurétiques. Par extension, cette approche a contaminé la langue et l'entrée actuelle d'un vocabulaire auparavant écarté du plateau n'est au fond que l'équivalent des choix de mise en scène ayant pour chefs de files Zadek, Langhoff ou Castorf. D'abord le bas corporel, la langue basse ensuite. Il s'agit de surmonter ce que Céline appelle « le privilège esthétique ». Le but ne consiste pas à procéder à une quelconque « acculturation » mais à échapper à ce que ce « privilège » implique comme respect et produit comme intimidation. Le laid suppose une vigilance constante à l'égard de tout ce qui semble rassurer par l'ordre ou conforter par l'équilibre. Il est anti-consensuel. Se réclamer du laid procède d'une volonté explicite de dynamiter, sans arrêt, inlassablement, la séduction à l'égard de « l'ombre » trompeuse du beau pour ainsi, forcément, échapper aux illusions qu'il engendre. Dans ce sens, les metteurs en scène s'attaquent à l'idéalisme allemand et érigent « le laid » en symptôme du « matérialisme », posture « anti-goethéenne ». De Zadek à Castorf et Pollesch, on entend témoigner du « désordre » du monde en proposant sur le plateau son image littérale, immédiatement et violemment perceptible. « Le laid » est pensé comme interdit de tout rachat par la production du sens. Il débouche sur le néant, sur « rien »... expression d'un scepticisme radical...

Le travail sur la langue brute se rattache pleinement à cette attitude polémique. Cela ne peut pourtant pas faire taire certaines réserves à l'égard d'un tel traitement systématique de la langue. La matérialité évidente du vocabulaire investi n'échappe pas toujours aux menaces de stéréotypie car on convoque, certes, un vocabulaire hors normes, mais il s'agit en même temps d'un vocabulaire sans surprise, souvent éculé, galvaudé. Son énergie ne provient que du fait qu'il fut exclu jusqu'à maintenant. Ce qui déçoit n'est pas tant son usage sur la scène, que le fait qu'il reste dépourvu de cette force de poétique dont les grands défenseurs d'une telle approche, de Villon à Jarry et Céline, font preuve. Il lui manque le « r » du *Merdre*. Au fond, il s'agit de véritables *ready-made* de la langue basse couramment utilisée dans certains milieux et les mots qui accèdent à la scène viennent directement de ce quotidien, de cette marge-là : ils sont repris tels quels, sans œuvre de transformation. Comme chez Duchamp, c'est sans doute le projet qui compte mais, parfois, on entend des « merdes »,

des « bites », des « foutre » démultipliés à l'infini avec l'égale indifférence que l'on peut éprouver aujourd'hui face aux urinoirs qui faisaient scandale dans les années vingt. À force d'usage, la langue basse comme le bas corporel risquent d'échouer en un académisme du « bas ».

En quête d'un « effet de réel »

On peut interpréter ce retour du refoulé de la langue qui traverse les textes récents comme la preuve d'une volonté, d'un désir explicite de produire un « effet de réel ». Ce n'est pas le réalisme que l'on cherche à cultiver sur le plateau, mais l'« effet de réel ». Il serait obtenu par la pénétration directe d'un langage des « jeunes » révoltés, langage qui accède au plateau autrefois interdit, et qui, aujourd'hui, s'ouvre à de pareilles licences. Paradoxalement, on donne à entendre la langue de ceux qui restent en dehors du théâtre aux spectateurs qui se trouvent dedans. C'est comme si, par-delà les murs du théâtre, on entendait les bruits de la rue. Il n'y a plus d'étanchéité et la langue basse est censée produire du « réel » par sa simple présence.

Autre interrogation : parvient-on vraiment à produire un « effet de réel » ? L'abus de langue basse engendre un sentiment d'irréalité, de construction intellectuelle au point que, sur un plateau, ces personnages qui la manient avec exultation peuvent nous paraître tout aussi étrangers qu'autrefois les princes aux tournures soignées. On valorise la « langue brute » aux dépens de « la langue noble », mais trop explicite, trop volontariste, le programme ne finit-il pas par contrarier l'« effet de réel » ? Nous devons distinguer entre *la langue orale* – ramassis de stéréotypes, langue formatée, fabriquée – et *l'oralité* – l'énergie de la parole, qui se rattache à une sorte de *pneuma*. Les auteurs veulent réaliser leur alliance grâce au jeu !

L'apparition de la langue basse pose des questions de représentation. Cette langue de « la révolte » appelle-t-elle un « jeu révolté » ? Sans doute. Mais, une fois encore, comment échapper au risque du sur-jeu stéréotypé, équivalent du vocabulaire brut théâtralement intégré ? Seconde question : n'y a-t-il pas risque que la langue brute échoue en stéréotypie dépourvue de l'énergie de jadis car, chez certains auteurs, elle n'a plus rien de déflagrateur et produit un simple effet de mode, de paresse linguistique à même d'attester le ralliement à une mouvance qui s'est imposée et a fait ses preuves ? C'est de la récupération dont il s'agit et ainsi la langue brute, autrefois dure et violente, devient molle et confortable.

Une véhémence désarmée

Dans les années cinquante, on retrouve en Russie un précurseur de la langue brute, la langue appelée « mat » utilisée en particulier par Youri Lioubimov qui entendait s'attaquer ainsi à la langue de bois officielle, la langue engoncée et rigide qui domine souvent les dialogues des pièces encore « réalistes socialistes » de l'époque. Sa vocation était déjà délibérément subversive.

La « langue brute » utilisée aujourd'hui apporte une énergie inconnue, elle s'érige souvent en expression de la véhémence contemporaine. Elle atteste ce que le linguiste Alain Bentolila appelle « l'impuissance linguistique »¹, source de violence et d'inaptitude au dialogue, de réduction aux actes, faute de posséder les paroles. Le plus souvent ce sont des jeunes révoltés qui, sans précaution ni sécurité aucune, se livrent à l'usage de la langue brute. Elle capte leur irrésistible désir de mettre en pièces un monde dont ils contestent les valeurs et le vocabulaire employé témoigne de cette agressivité qui peine à se formuler. Cette véhémence « anarchiste » ne se rattache pas à un discours politique, mais tient plutôt d'une attitude romantique. Ces jeunes sont des rebelles et chacun se pense, pour paraphraser Hernani, comme « une force qui va », force à même de faire éclater le vocabulaire faute de pouvoir faire exploser la société. Et pourtant leurs outils sont si rudimentaires, leurs armes langagières si modestes. Exclus de la « langue noble » à laquelle ils n'ont pas accès et dont ils se méfient aussi, ils se vouent à la « langue brute ». C'est leur unique aide, l'énergie véhémence dont ils sont habités explose à travers des rudiments de langage. Dans cette pauvreté on ne reconnaît pas seulement « le réel », mais aussi la terrible paupérisation linguistique de toute une génération. Ces praticiens de « la langue brute » font penser au Caliban de LA TEMPÊTE. À sa frustration, à ses interdits des livres réservés au seul Prospéro. Si le personnage peut l'ignorer, nous de la salle, nous le savons. Et, en fin de compte, l'authentique « effet de réel » que « la langue brute » produit c'est justement plutôt un « effet de souffrance » : ces jeunes-là se croient libres, mais en réalité, ils sont dépourvus de liberté... Ces « jeunes gens en colère », révèlent à travers l'usage de « la langue brute » une exclusion, la leur, aussi bien que les limites du combat qu'ils mènent. L'être réduit aux jurons est un révolté désarmé.

1. Alain Bentolila
– *De l'impuissance
linguistique à la violence*,
Libération le 24 juillet
2009.

Le Festival International de Théâtre de Sibiu ou le siège de la cité

Alina Mazilu

Critique de théâtre, Alina Mazilu a travaillé comme dramaturge au théâtre allemand de Timisoara et travaille actuellement au théâtre Radu Stanca de Sibiu. Elle a signé des études et traductions dans des ouvrages collectifs, LES RÉPÉTITIONS, LE SIÈCLE DE LA MISE EN SCÈNE, Éd. Nemira, Bucarest, 2009 ou LE THÉÂTRE D'ART. DE STANISLAVSKI À WILSON, Éd. Nemira, Bucarest, 2010.

OBSERVATION PRÉLIMINAIRE : en présentant le Festival International de Théâtre de Sibiu (FITS), une précision s'impose dès le début : j'écris comme un observateur détaché et objectif, je suis impliquée affectivement dans l'immense appareil que met en branle le festival, car je fais partie, depuis presque deux ans, de l'équipe de réalisateurs de cette belle aventure... tellement folle, folle, folle.

*Tutte le strade portano à... FITS.
(Toutes les routes mènent à... FITS.)*

Manifestation théâtrale mammoth dédiée aux arts du spectacle, le Festival International de Théâtre de Sibiu se déroule annuellement, durant dix jours, du dernier vendredi de mai au premier dimanche de juin. L'événement s'est développé tout au long de ces dix-sept années d'existence, devenant un des repères majeurs de la vie théâtrale internationale. De volumineuses archives ont été rassemblées durant ces années ; elles contiennent des milliers d'articles publiés dans la presse culturelle nationale et internationale.

Le Festival impressionne d'abord par son ampleur (les chiffres sont réellement écrasants), par sa complexité et par sa diversité. Des dizaines de milliers de spectateurs participent avec joie, quotidiennement, aux plus de trois cents événements qui se déroulent, chaque année, dans quelques dizaines d'espaces de jeu distincts.

Chaque nouvelle édition a pour but de transformer l'atmosphère de la ville entière, et le vieux centre médiéval de Sibiu se pare d'un habit de fête. Le théâtre s'insinue partout : sur les marchés, dans les rues, sur les murs, dans des bâtiments consacrés ou dans des espaces non conventionnels, dans des halles industrielles, dans des autobus, des tramways, mais aussi dans une forteresse, ce qui prouve le caractère omniprésent d'un festival qui s'est développé en étroite collaboration avec les besoins de la communauté – le festival a constitué un argument majeur pour l'attribution à la ville de Sibiu du titre de Capitale Culturelle Européenne de l'année 2007.

L'événement tire son énergie fébrile de la tension des antagonismes qui l'animent : il a, d'un côté, une dimension populaire solide, donnée par les spectacles de rue les plus divers, recevant au cours des années des compagnies fabuleuses comme Les Tréteaux du Cerf Volant, Teatro do Mar, Malabar, Les Plasticiens Volants, Carabosse, Generik Vapeur ou Transe Epress : d'un autre côté, le Festival présente, chaque année, des productions *indoor* s'adressant surtout à un public érudit. Ainsi des spectacles signés par des grandes personnalités du monde théâtral roumain ont été présentés à Sibiu, comme, par exemple, Alexandru Dabija, Mihai Maniutiu, Silviu Purcarete, Andrei Serban, Tompa Gabor ; mais aussi, des personnalités internationales : Peter Brook, Eugenio Barba, Pippo Delbono, Yuri Kordonsky, Antonio Latella, Eimuntas Nekrosius, Lars Norén, Valère Novarina, Levan Tsuladze, Andriy Zholdak.

Des spectacles expérimentaux, mais aussi du théâtre pour enfants et du théâtre de marionnettes, du théâtre *underground*, des installations-performances et du théâtre de texte ; toutes ces formes coexistent dans une frénésie éclectique. La rencontre avec le FITS provoque des véritables « coups de foudre », la presse culturelle câlinant l'événement avec des appellations des plus surprenantes : « dragon aux dix têtes », « La Petite Sorbonne », « La Mecque du monde théâtral », « soupape ». En même temps, le festival est un espace de l'appartenance, et le livre d'or des invités dévoile des pensées enflammées, inventées sous l'impulsion de l'instant. Georges Banu, Marina Davidova, Bernard Debroux, Fionnuala Gallagher, Yun Cheol Kim, Shuji Kogi, Émile Lansman, Jean Guy Lecat, Roger McCann, Jonathan Mills, Mike Phillips, Eisuki Shichiji, Sergey Shub, Minoru Tanokura, Matei Visniec, Noel Witts sont quelques-uns parmi ceux qui sont tombés amoureux du FITS.

Penser à garder les participants sous le charme : le programme débute le matin par des conférences de presse, des lancements de livres, des expositions, des workshops, des lectures- spectacles, et se poursuit par des conférences, des débats, des spectacles de théâtre, de théâtre-danse, des concerts, des spectacles de rue, et finit, aux aurores, dans le club du festival – espace de l'amitié, mais aussi de la complicité, là où sont *faits et défaits* les jeux du monde théâtral.

Le FITS édite chaque année un nombre considérable de volumes, depuis des livres de théorie théâtrale et des essais jusqu'à des anthologies de pièces de la dramaturgie actuelle. La dimension théorique de l'événement coexiste avec son côté commercial, concrétisé par une bourse de spectacles, une foire du livre et une section de patrimoine. Les spectacles du Théâtre National « Radu Stanca » de Sibiu – le principal organisateur du festival – peuvent être présentés aux directeurs des festivals étrangers, et ils se frayent ainsi un chemin vers les plus importantes manifestations culturelles du monde. L'exemple le plus concluant est sans doute la production-événement FAUST (mise en scène de Silviu Purcarete), dont les cinq représentations *sold-out* ont connu un succès éclatant au Festival d'Edinburgh 2009.

À Sibiu, la vie théâtrale fonctionne selon un principe repris de la mécanique des fluides – celui des vases communicants. Entre des structures comme le Festival International, le Théâtre National « Radu Stanca », l'Université « Lucian Blaga », la Bourse des spectacles, le Centre de Recherches Avancées dans le Domaine des Arts du Spectacle, des liens serrés se tissent, qui s'appuient mutuellement pour réaliser les causes communes.

Dès sa naissance, le Festival s'est maintenu obstinément et se évolue maintenant vers un succès croissant justifié. En 2010 les gens se sont vraiment battus pour avoir des places !

Rendons à César ce qui est à César

Écrire sur ce Festival sans parler de son fondateur, c'est comme si on parlait du Capitole sans parler des oies, car le FITS est relié à son créateur par un cordon ombilical invisible. Le Festival vit de l'énergie débordante, de la folie lucide et de l'esprit visionnaire hallucinant du personnage faustien qu'est Constantin Chiriac. Sa devise, « il reste toujours une autre cime à atteindre » confirme son besoin intrinsèque de recherche, car il se trouve dans une course permanente, une concurrence avec lui-même et avec tout l'univers. Fait déterminant dans l'économie du Festival, mais aussi dans les autres structures qu'il dirige, il sait attirer l'énergie positive, s'entourer d'un enthousiasme collectif et contagieux. Ainsi s'explique peut-être l'abnégation de l'équipe du FITS, mais aussi le succès du programme de volontariat auquel participent quelques centaines de jeunes (parmi lesquels certains venus de Chine et du Japon), qui, par leur apport, rendent possible la réalisation du festival.

Pendant ces dix jours, Constantin Chiriac devient la personne la plus pourchassée de Sibiu – poursuivi par des journalistes, guetté par des acteurs et metteurs en scène, assailli par des programmeurs culturels – car, c'est le temps où mûrissent les projets, où naissent les propositions et où on signe – parfois, avec du sang – les partenariats. Maître du compromis, mais aussi de la négociation, le directeur aborde une rhétorique à part, où le raisonnement pragmatique se marie de manière inattendue avec la croyance au miracle. Mais, l'essentiel, c'est que le Festival épouse parfaitement la ville avec laquelle il est lié, Sibiu, qu'il appartienne à la communauté, à la cité. Et le bourg se pare d'un charme fou – il n'y a pas de ville plus belle que Sibiu au temps du Festival !

La pensée théâtrale en Roumanie : publications, maisons d'éditions, colloques

Andreea Dumitru en dialogue avec Florica Ichim

Florica Ichim est critique de théâtre et cinéma et rédacteur en chef de la revue TEATRUL AZI. Directrice de la Fondation Culturelle «Camil Petrescu» où elle a édité plus de cinquante volumes de théâtre, elle a été présidente de la Section Roumaine de l'AICT (Association Internationale des Critiques de Théâtre) – , a travaillé dans la presse quotidienne pendant quatre décennies et a collaboré aux principales publications culturelles du pays. Elle a signé plusieurs volumes sur des personnalités marquantes du théâtre roumain : GEORGE CONSTANTIN ET SA COMÉDIE HUMAINE (1999), DIALOGUES AVEC VLAD MUGUR (2000) et CONVERSATION EN SIX ACTES AVEC GABOR TOMPA (2003).

ANDREEA DUMITRU : À première vue, nous avons un paysage journalistique riche et varié. Des importantes revues de culture paraissent avec des pages dédiées au théâtre, des périodiques spécialisés *in print* (TEATRUL AZI, SCENA.RO, MAN.IN.FEST) ou *on-line* (LITERNET.RO, ARTACT MAGAZINE.RO, YORRICK.RO). Et ceci, en dépit de la pauvreté et l'isolement du théâtre roumain, sur fond de crise économique. Comment expliquez-vous ce paradoxe ?

Florica Ichim : C'est un paradoxe qui nous est spécifique. Qui aurait pu croire qu'en Roumanie, sous Ceausescu, le théâtre pouvait être si effervescent ! Nous étions bien enfermés derrière les frontières – mais ici on faisait du théâtre, le théâtre disait des vérités, elles étaient consignées...

Ces paradoxes-là, on les vit sans cesse sans qu'on s'en rende compte. Ce qui est grave, c'est que les revues qui paraissent maintenant n'ont plus d'audience auprès des spectateurs. Et le phénomène peut s'expliquer. En tant que personne qui a étudié la période d'entre les deux guerres (quand il y avait une éducation sérieuse, une culture bien assimilée) et qui a travaillé dans la presse après 1968, je peux dire qu'il y avait toujours, dans les grands journaux, la page culturelle, strictement déterminée. En Roumanie il y avait un quotidien de théâtre ! Avec un grand tirage. Durant trente ans, les gens ont pu acheter RAMP, six jours par semaine ! Ça crée un public intéressé par la parole écrite, par le commentaire. Ensuite, les grands écrivains, les intellectuels de prestige de la Roumanie de l'époque écrivaient des chroniques de théâtre. Maintenant, elle a disparu des journaux. Le critique voudrait avoir de l'influence, de l'autorité, mais il est confronté à l'absence de diffusion de sa parole. Les revues de cultures n'ont pas de diffusion, le critique n'a pas d'accès aux journaux de grand tirage, il ne passe jamais dans les émissions de la télévision commerciale, et dans celles de la télévision nationale, les émissions de commentaire spécialisé ont disparu depuis longtemps.

A. D. : Comment était-ce au début des années 1990 ? Vous étiez journaliste à ROMANIA LIBERA, le plus important quotidien d'opposition.

F. I. : Dans les premières années après la Révolution, j'allais au théâtre uniquement en me sauvant de la rédaction, puis j'y retournais très vite. Avec LA TRILOGIE ANTIQUE d'Andrei Serban et le revirement du Théâtre National, il y a eu comme un dégrisement... C'étaient les années où les meilleurs metteurs en scène récupéraient leurs rêves. Je suis revenue moi aussi à la critique, mais de manière tout aussi chaotique que ce qui se passait à l'intérieur du théâtre.

A. D. : Comment s'est développée la pensée théâtrale dans la première décennie de notre liberté ?

F. I. : On ne peut parler de pensée théâtrale qu'à partir de ce que les créateurs-metteurs en scène ont imposé. Il y a, par exemple, les poétiques de Mihai Maniutiu ou de Catalina Buzoianu, fixées par la Fondation «Camil Petrescu» dans des volumes, mais écrites quand même avant 1989. On n'a pas tellement eu de théoriciens de théâtre. Ni même maintenant, vingt ans plus tard, il n'y a pas d'opinions originales d'historiens ou de critiques de théâtre, seulement de timides tentatives. Pour l'instant, je crois que nous sommes dans la phase où nous enregistrons tout ce qui à déjà été dit, nous essayons de voir tout ce que nous avons perdu. Mais le phénomène théâtral est devenu très bizarre. Il y a une dissémination... Des festivals partout, des expérimentations, des alternatives... Pour moi, un spectacle comme ONCLE VANIA d'Andrei Serban¹ est en réalité l'alternative à des à-peu-près, aux improvisations nées de la pauvreté ou des esprits pas encore nourris par la culture. L'affluence de jeunes metteurs en scènes, acteurs, philologues, théâtrologues sortis des écoles avec plus ou moins de préparation, fait que le phénomène théâtral a maintenant disjoncté. Il y a des metteurs en scène mûrs qui essaient de tenir le pas avec le théâtre européen et mondial, mais il y a aussi des jeunes dramaturges, metteurs en scène, critiques qui voudraient avoir une voix originale sans avoir sérieusement assimilé le phénomène théâtral, les moyens du théâtre, et ceci se reflète aussi dans la manière dont ils tentent de promouvoir leurs valeurs. Ils sont comme des adolescents, quand on croit que l'histoire commence avec soi-même. C'est un moment très dangereux pour une culture, car elle conduit au rejet d'une culture solide. À l'intérieur de ce phénomène, il y a aussi la pression du jeune public, qui est revenu vers le théâtre. Il veut qu'on parle de lui. Les jeunes créateurs parlent d'eux, mais ils ne peuvent pas assurer l'avenir du théâtre roumain.

A. D. : Comment a résisté sur ce marché, depuis plus de dix ans, la revue TEATRUL AZI (nouvelle série), la revue bimensuelle que vous dirigez ?

F. I. : Au début ça a été très difficile d'imposer une continuité : former le groupe avec lequel on veut travailler, trouver des lecteurs et des abonnés qui peuvent assurer la condition de quelqu'un qui ne parle pas dans le vide. Mais la continuité n'est pas notre mérite. C'est le phénomène théâtral qui est très puissant et qui vient de ce qu'il y avait avant. Tout ce que nous apportons du passé comme mémoire du théâtre, ses personnalités, ce sont les briques nécessaires, mais il faut se rappeler aussi des petites pierres incrustées dans le mortier.

A. D. : Le fait que maintenant il y ait plusieurs maisons d'édition et qu'on publie beaucoup plus de livres de théâtre ne prouve-t-il pas qu'on traverse un moment plus solide de la société et de la scène roumaine ?

1. Le Théâtre Hongrois d'État de Cluj-Napoca, 2007.



2. Andrei Serban, *MES VOYAGES. THEATRE & OPERA* (Calatoriile mele. Teatru & Opera), 2 tomes, édition bilingue (roumain et anglais), Éditions de l'Institut Culturel Roumain, Bucarest, 2008; Tompa Gábor, *VISIONS SCENIQUES (SZÍNHÁZI VILÁGA / VIZIUNI SCENICE)*, édition trilingue (hongrois, roumain, anglais) Éd. Koinónia, Cluj, 2007; Mihaela Marin (photographies), *FAUST, DE J.W. GOETHE, UN SPECTACLE DE SILVIU PURCARETE*, Éd. Nemira, Bucarest, 2008; Helmut Stürmer, *SCENOGRAPHIES (SCENOGRAFIJ. STAGE DESIGN. BÜHNENBILDER)* Éd. Koinónia, Cluj, 2007.

3. La première avec la participation de Zygmunt Molik, organisée en 1998, à l'initiative de Georges Banu et de l'Académie Expérimentale des Théâtres, de Paris; la deuxième a eu lieu en novembre 2009, à l'occasion de l'Année Grotowski, avec des conférences de Georges Banu, Leszek Kolankiewicz et Danusz Kosinski, à l'invitation de l'Institut Polonais de Bucarest.

F. I. : Dans les années quatre-vingt-dix, les Éditions UNITEXT se battaient durement pour remplir des espaces vides. Nous remplissons encore de grands vides, malgré le fait que la Fondation travaille depuis dix ans et que nous avons publié plus de cinquante volumes. Pourtant, le fait que jusqu'à présent nous n'avons pas réussi à publier un livre sur Tadeusz Kantor ou sur Pina Bausch dit beaucoup. Surtout sur les problèmes matériels, parce que l'état ne nous soutient pas. Nous avons travaillé uniquement avec l'aide de l'UNITER, ou avec l'aide d'un utopiste comme Emil Boroghina et son Festival Shakespeare, ou d'un directeur de théâtre qui veut promouvoir les valeurs consacrées. Nous bâtissons notre programme en marche, mais il est censuré par l'exigence. On refuse le compromis. Le travail de sélection des titres qui nous semble nécessaire d'être portés à la connaissance du public est souvent facilité parce que nous sommes soutenus amicalement par Georges Banu, qui nous recommande des livres et des personnalités.

A. D. : Sommes-nous arrivés à un équilibre pour les traductions (ce qu'on devait traduire à tout prix) et les livres sur le théâtre roumain ?

F. I. : Il est certain que nous n'avons pas encore une production de livres de théâtre en Roumanie, comme le théâtre roumain le mériterait. Nous avons, par exemple, publié des livres sur les répétitions de Purcarete pour des spectacles comme *UBU ROI*, *MACBETH* et *TITUS ANDRONICUS* ou *LES DANAÏDES*. Ces livres présentent le phénomène en cours d'élaboration. Mais les théâtres devraient attribuer une somme d'argent pour des livres, or, ils n'ont pas le droit d'éditer à cause des lois du Ministère de la Culture, inexistantes en matière de culture.

A. D. : Pourquoi la création d'un Centre national de documentation théâtrale est-elle encore en attente ?

F. I. : Il y a cinq ans que nous essayons de convaincre ceux qui pourraient le faire. Entre-temps, des photographies, des affiches, des programmes de salle sont définitivement perdus. On ne peut écrire des monographies que pour quelques théâtres dans le pays. L'idée de travail de recherche pour une vie a presque disparu elle aussi dans tous les domaines, parce qu'il n'est pas rémunéré, et ici encore nous sommes des survivants. Les Facultés ne préparent pas à ça, et les gens n'en éprouvent pas le besoin. À peine peut-on former un bon éditeur.

A. D. : On a publié pourtant des albums-catalogues splendides, qui fixent en images la création de quelques grands noms (Andrei Serban, Tompa Gabor, Silviu Purcarete, Helmuth Stürmer)². D'autres directions ont-elles été couvertes par les éditions ?

F. I. : Tout d'abord on essaie une publication plus soutenue de dramaturgie, quoique moins dans le domaine roumain. Les éditions Cartea Româneasca et UNITEXT ont déjà publié des auteurs autochtones. C'est une bonne chose que Nemira édite régulièrement des livres de théâtre à l'occasion du Festival de Sibiu, depuis quelques années. Le Festival National de Théâtre a publié seulement ces derniers temps des études récentes de quelques théoriciens. Si on rassemble toutes les petites rivières, on peut en faire un assez grand fleuve. Malgré cela, nos efforts ne convergent pas au niveau intellectuel, parce que nous avons des aspirations et des univers intérieurs différents. L'important c'est qu'on reconnaisse ce qu'on fait ou qu'on laisse une trace. C'est une histoire morale. Je suis impressionnée par la modestie de ceux qui ont traduit Eugène Ionesco. Quel travail terrible pour Dan C. Mihaiescu, pour Vlad Zografi et pour Vlad Russo ! Ils ont offert à la culture et au théâtre roumain ces deux versions de l'œuvre de Ionesco, en toute modestie intellectuelle, chose superbe et rare ces derniers temps.

A. D. : Au fil des années, il y a eu de nombreux débats et tables rondes sur le théâtre alternatif et la décentralisation du système, sur le destin du théâtre roumain contemporain ou la déchéance qualitative de l'acte critique... Dans quelle mesure ont-ils été des espaces de réflexion et de dialogue ?

F. I. : Les colloques, les symposiums avec des thèmes précis comme Tchekhov, Caragiale ou Beckett, les sessions sur la dramaturgie de Shakespeare à Craiova ou les rencontres Grotowski au Théâtre Act³ ont presque toujours été des réussites, avec des contributions remarquables. Mais il paraît que nous échouons quand nous voulons nous pencher sur des phénomènes vivants ou sur notre travail d'ici et maintenant, comme il est arrivé récemment avec le colloque sur « Le théâtre roumain après vingt ans », dans le cadre du Festival National de Théâtre, ou les colloques sur la critique organisés il n'y a pas longtemps à Cluj...

Zholdak et Kordonski, deux metteurs en scène slaves : l'impact sur le théâtre roumain

Maria Sârbu

Journaliste et critique de théâtre roumaine, Maria Sarbu collabore régulièrement aux revues TEATRUL AZI ou ROMÂNIA LITERARA. Née en Bessarabie, elle connaît très bien le théâtre russe et ses créateurs contemporains.

Deux créateurs, formés à l'école russe de théâtre, ont eu une forte influence sur le public et sur certains acteurs roumains, à l'aube même de ce siècle, le XXI^e. Deux metteurs en scène différents, qui ont eu des professeurs différents, qui ont étudié l'art du théâtre dans des villes universitaires différentes et qui ont des styles de travail différents. Leurs premiers spectacles montés dans des théâtres roumains ont été couronnés de succès; ils ont continué et ont monté d'autres spectacles. Depuis une décennie, leurs spectacles sont à l'affiche des répertoires de théâtres qui ont eu confiance en leurs capacités créatrices. Ils s'appellent Andrij Zholdak et Yuri Kordonski.

J'ai entendu pour la première fois le nom d'Andrij Zholdak à Sibiu, en 1998, lorsqu'il est venu au Festival International de Théâtre présenter le spectacle CARMEN, réalisé en Ukraine, son pays natal. C'était une création aussi spectaculaire que mémorable. Elle est restée gravée dans mon esprit. En 2000 je voyais au même festival L'IDIOT d'après Dostoïevski, monté à Kiev, dans une option de mise en scène complètement différente, avec des acteurs ukrainiens (et un acteur roumain, Constantin Chiriac). Une performance artistique. Ce spectacle a d'ailleurs jeté les bases de la collaboration d'Andrij Zholdak avec le théâtre roumain, plus exactement avec le théâtre « Radu Stanca » de Sibiu. Lors de l'été 2000, Zholdak répétait déjà, à l'invitation de Chiriac, la variante roumaine de L'IDIOT dans ce théâtre au cœur de la Roumanie.

L'IDIOT – pour une fin de vieux siècle et début d'un siècle nouveau.

À ce carrefour du temps, entrant par la porte de l'Occident, grâce au Festival de Sibiu, celui qui avait étudié la mise en scène, à la fin des années quatre-vingt, à l'Institut d'Art Théâtral de Moscou, dans la classe du célèbre professeur et metteur en scène Anatoli Vassiliev. Ensuite, OTHELLO, grand succès public en Roumanie et à l'étranger. Depuis, il est venu chaque année au Festival avec ses spectacles montés en Ukraine: HAMLET DREAMS, LE MARIAGE, UNE JOURNÉE DE LA VIE D'IVAN DÉNISSOVITCH, UN MOIS À LA CAMPAGNE, GOLDONI. VENISE. Il a travaillé ensuite avec des acteurs de Sibiu pour les spectacles LA VIE AVEC UN IDIOT et LA PRINCESSE TURANDOT. Je l'ai vu lors d'une répétition, au début de sa collaboration avec les acteurs roumains. Préoccupé, presque exagérément, par le perfectionnisme, il voyait la différence entre les interprètes formés en Russie et ceux formés en Roumanie. Il semblait d'abord impressionné par le fait que les acteurs roumains soient obéissants et compréhensifs, des caractéristiques qui les ont beaucoup aidés, mais il considérait qu'ils avaient une préparation trop faible pour l'analyse du texte et l'articulation des mots. La troupe a beaucoup changé pendant les répétitions, qui demandaient une activité intense, psychique et physique. Zholdak enseignait aussi aux acteurs, pendant la préparation du spectacle, le théâtre psychologique de Stanislavski, le théâtre-masqué de Brecht, le théâtre-improvisation de Vassiliev.

Dans la première interview que j'ai réalisée de Zholdak, publiée dans la revue TEATRUL AZI

(10 novembre 2000), le metteur en scène, qui ne connaissait pas le théâtre roumain, disait: *J'ai entendu beaucoup de choses positives sur ce qui se passe dans l'art théâtral en Roumanie; j'ai vu aussi quelques cassettes de spectacles et je me suis rendu compte que le théâtre roumain a une bonne tenue; il est différent, et le public aime la diversité. Après le théâtre psychologique russe ou ukrainien, j'aimerais voir les créations de Purcarete, Liviu Ciulei, Vlad Mugur ou Andrei Serban.*

Il s'est préparé pour la rencontre avec les comédiens et le public roumains en leur offrant de la *diversité* par les spectacles montés ici. Le regretté Virgil Flonda, qui a interprété le rôle-titre de L'IDIOT, jouant aussi dans OTHELLO (!) le rôle d'Iago, faisait une comparaison entre Silviu Purcarete et Zholdak, dans une interview qu'il m'a accordée (TEATRUL AZI, 11 décembre 2003): *En tant qu'artiste, Zholdak n'est pas à l'opposé de Silviu, mais comme manière de s'imposer, oui. Zholdak peut travailler vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Il est volcanique, impétueux; à moi, ça me fait du bien. Du point de vue de la mise en scène, je crois qu'ils sont complémentaires, c'est pour ça, probablement, qu'ils sympathisent, en tant qu'artistes. Purcarete n'est pas jaloux, ce qui est extraordinaire. Chez Zholdak, on voit les choses qu'il aime et celles qu'il n'aime pas. Il les dit. (...) Zholdak a des qualités extraordinaires. Georges Banu disait de lui que c'est le metteur en scène de l'avenir. Quand il réussira à discipliner un peu son imagination, à l'élaborer attentivement, à supprimer même des scènes qu'il aime, il sera proche de la perfection.*

Andrij Zholdak n'oublie pas de mentionner que le Festival de Sibiu lui a ouvert la voie vers l'Europe. Les spectacles montés par lui là-bas ont circulé et circulent dans le monde. Il a été invité à mettre en scène sur différentes scènes de Russie et de pays européens.

En Roumanie, Zholdak a eu des critiques théâtrales divergentes. Certains critiques le considéraient, au début, comme un metteur en scène ayant des éclairs de génie. D'autres analysaient durement ses créations. Mais les uns et les autres essayaient de ne rater aucun de ses spectacles faits ici ou amenés d'Ukraine. Comme d'ailleurs le public.

Le metteur en scène a souvent changé d'esthétique. Parfois, il venait avec autre chose, un autre style. Dans une autre interview, il m'a répondu faisant référence à son esthétique théâtrale, très personnelle: *Je considère qu'un artiste, s'il est très convaincant et bien organisé, change chaque fois en fonction de ce qui se passe dans sa vie, dans sa création, dans les courants artistiques autour de lui. Il réagit à tout ce qui arrive. Ces dernières années, quelque chose s'est accumulé en moi et ce quelque chose a fait que mon regard sur la création scénique est beaucoup plus clair, plus propre. Exactement comme si on mettait des lunettes quand on est myope et que tout d'un coup, on voit tout très clair, en détails, on voit ce qui est principal et ce qui est secondaire. Je crois que je suis passé par ce genre de transformation, c'est pour ça que mes spectacles réalisés ces derniers temps sont comme une synthèse de ce que je vois. Le principal, c'est comment on fait une chose. C'est ça qui compte pour moi: comment je fais et non pas ce que je fais. Car l'énergie spirituelle d'un vrai créateur s'accumule dans l'œuvre qu'il fait. Indifféremment s'il fait*



TURANDOT,
de Carlo Gozzi, mise en
scène Andriy Zholdak,
scénographie
Dragos Buhagiar.
Photo Mihaela Marin.

un spectacle de théâtre ou s'il fait un fauteuil dans un atelier de menuiserie avec une renommée d'une centaine d'années. (TEATRUL AZI, 9 octobre 2004).

Zholdak, l'homme toujours à la recherche de la perfection, avait des craintes, comme celle d'être influencé par d'autres metteurs en scène. Mais après avoir vu plusieurs bons spectacles de créateurs européens, il s'est rendu compte que ceux-ci ne pouvaient pas se trouver sur sa route, car il n'était plus un débutant mais un créateur expérimenté.

À propos de sa relation avec les spectacles qu'il a réalisés, il affirme qu'entre un artiste et ses créations il y a de passionnantes histoires d'amour : *Il arrive que tu te réveilles le matin et que tu ne désires plus te rappeler du spectacle que tu viens de finir. Ou inversement. Tu penses à certains spectacles comme si tu étais toujours amoureux d'eux. Tu répètes autre chose, mais ils continuent à te tenir sous les charmes de l'amour (...). Au début, je déteste mes spectacles. Pendant les dernières répétitions, on me chasse de la salle, parce que je n'aime plus rien et je veux éliminer des parties entières du spectacle. Jusqu'à la première je me retiens difficilement, je panique. Il est arrivé que je supprime la moitié d'un spectacle, et que je le refasse entièrement pendant la nuit.*

Ce sont ses traits caractéristiques, sa capacité de battant, sa vaste culture héritée et développée par le prisme de ses propres idées, qui lui ont apporté le succès (Zholdak vient d'une vieille famille ukrainienne de Tebilevici, qui a créé, il y a cent vingt ans, le théâtre dramatique en Ukraine, et l'Institut de théâtre de Kiev porte le nom des trois frères de cette dynastie, Karpenko-Karii). Appelé « l'enfant terrible » du théâtre ukrainien, parce qu'il avait brisé les préjugés liés à la liberté d'expression au théâtre, Zholdak est devenu, pour certains, une *drogue*, une nécessité de l'esprit. C'est aussi un homme du *chaos*. Mais il voit le chaos autrement qu'on le comprend habituellement. Un chaos structuré, où, lui, le créateur, recherche sans cesse.

Ces dernières années, il a vécu et travaillé beaucoup plus à l'étranger, là où, dit-il, on lui donne davantage de liberté. Dans la presse ukrainienne on l'appelle le metteur en scène par qui le scandale arrive. Peut-être pour ses spectacles controversés, peut-être parce qu'il dit toujours ce qu'il pense, peut-être parce que c'est un artiste qui n'est pas tranquille.

Zholdak va probablement monter un autre spectacle l'été prochain au Théâtre de Sibiu. Pour l'instant il discute encore avec le directeur du choix du texte. Il aime bien la troupe. Quand il revient à Sibiu, il dit que c'est comme s'il rentrait à la maison.

Youri Kordonski, le metteur en scène qui a conquis autrement les âmes des acteurs qu'il a choisis pour son premier spectacle en Roumanie – L'ONCLE VANIA, au Théâtre Bulandra – avouait au printemps 2001, avant la première, que son arrivée à Bucarest, était *comme un retour à la maison*. Il est né à Odessa, le port sur la Mer Noire. Les vieux quartiers bucarestois lui rappelaient certains quartiers de sa ville natale. Après avoir fini la Faculté de Mathématiques, il est allé à Saint-Pétersbourg étudier l'art théâtral. Il est le disciple de Lev Dodine, un autre maître-metteur en scène, qui représente aujourd'hui un des piliers du théâtre russe. Arrivé à Bucarest, Kordonski avait un peu peur, parce qu'on attendait de lui quelque chose de hors du commun. Quelqu'un venait de Russie pour monter Tchekhov. Quelqu'un de chez Dodine. Et ce quelqu'un mettait en scène pour la première fois un Tchekhov. La première a été formidable. Le metteur en scène et les acteurs étaient très contents, la plupart des critiques n'avaient pas d'objections, et le public, tout simplement fasciné. Depuis (c'était au mois de mai 2001), ce spectacle est joué au Théâtre Bulandra à guichets fermés. Le jeune metteur en scène avait fait un spectacle sérieux avec ses acteurs. Il avait beaucoup misé sur les interprètes. Dans la discussion que j'ai eue avec lui

avant la première, il me disait : *Ma méthode, c'est de faire de l'acteur, aux côtés du metteur en scène, l'auteur du spectacle. Il doit être l'auteur de son rôle à cent pour cent, jouer avec le sentiment que c'est lui qui a créé ce spectacle. Je ne sais pas dans quelle mesure je réussis cette chose, mais j'essaie* (TEATRUL AZI, 5, 6, juillet 2001). Je crois qu'il réussit pleinement. Parce qu'il est revenu et a monté, toujours à Bulandra, LE MARIAGE de Gogol, en 2003, SORRY, d'Aleksandr Galin, en 2004, CRIME ET CHÂTIMENT, d'après Dostoïevski, en 2006, des spectacles qui se trouvent aujourd'hui encore au répertoire du théâtre. Un autre titre de succès, CŒUR DE CHIEN, d'après M. Boulgakov, ont été sous les feux de la rampe, sous sa signature, au théâtre National de Bucarest en 2005. Le hasard a fait que tous ses textes soient russes. Mais il a monté aussi une pièce roumaine : M'SIEU LEONIDA FACE À LA RÉACTION d'I. L. Caragiale, le père du théâtre roumain moderne, une production de la Chaire de Théâtre de l'UNESCO, réalisée à Busteni.

J'ai entendu certains acteurs de ses spectacles s'exprimer sur le metteur en scène et sur l'homme Youri Kordonski. Victor Rebenciug, par exemple, qui joue dans quatre de ses spectacles, y compris dans L'ONCLE VANIA, mentionné dans le livre que Simona Chitan et Mihaela Mihailov ont écrit sur lui, dit que *Kordonski est une météorite qui est tombée en Roumanie. On vivait tranquilles et tout d'un coup, boum, quelque chose arrive qui magnétise (...). Kordonski nous a conquis dès le début par sa simplicité, par sa chaleur, par le fait qu'il s'adressait à nous comme à des vieilles connaissances. On le regardait et on se demandait : ce jeune enfant est-il vraiment un metteur en scène ? Tout ce qu'il nous disait était plein de sens. La manière dont il voyait cette pièce était très nouvelle (...). Ce metteur en scène a réussi à faire que nous nous sommes aimés et que nous avons aimé le spectacle. J'ai voulu qu'il revienne travailler avec nous, parce qu'il nous a transmis une joie de la communication totale avec ce que nous faisons.*

Le jeune metteur en scène est revenu et Victor Rebenciug a joué dans MARIAGE, et dans M'SIEU LEONIDA FACE À LA RÉACTION, ainsi que dans CŒUR DE CHIEN.

La présence de Youri Kordonski dans le théâtre roumain poussait certains acteurs à venir aux auditions, même s'ils savaient qu'ils n'auraient pas le rôle. L'actrice Emilia Popescu racontait dans TEATRUL AZI (2001) ses impressions suite à la première rencontre avec ce metteur en scène avec les comédiens de Bulandra : *... la silhouette mince, les yeux bleus, sereins, décidés, attirent comme un aimant toute une équipe... Ayant connu dans ma vie très peu d'ébècs, je ne savais pas faire semblant, ainsi j'ai souffert carrément, dans le plus pur style tchékhovien, parce que je ne faisais pas partie de la distribution... dans les couloirs on chuchote, et sur scène on parle avec un accent russe... On dirait un groupe d'enfants sages qui adorent leur professeur... Les enfants sont : Rebenciug Victor, Malaele Horatiu, Mibut Mariana, Petrescu Irina, Macaria Ioana, Scripcaru Cornel... Youri a une aura et un éclat dans les yeux qui le font suivre aveuglément et savourer chacun de ses mots. Cybernéticien, avec un don d'acteur, talent de metteur en scène et grande âme, pratiquant un langage théâtral où l'Emotion, l'Harmonie, Le Naturel sont les mots de base.*

C'est le portrait du metteur en scène fait par les acteurs. J'ai vu aussi des interprètes, très, très jeunes, fascinés par la rencontre avec Youri Kordonski.

Je continuerai par d'autres appréciations, celles du metteur en scène à l'adresse des acteurs. Pour MARIAGE, les interprètes choisis ont été à peu près les mêmes que pour L'ONCLE VANIA. Kordonski disait dans une interview publiée en août 2003 dans la revue ROMÂNIA LITERARA : *Je suis tombé amoureux d'eux et j'ai voulu qu'on travaille encore une fois ensemble. Non parce qu'ils ne seraient pas bien, mais parce que j'ai appris beaucoup d'eux pendant le travail avec L'ONCLE VANIA et j'ai exploré la possibilité de continuer à apprendre. De Victor Rebenciug, Mariana Mibut, Irina Petrescu, Cornel Scripcaru... Ceux-ci mais les autres aussi, sont pour moi une grande école.*

En écoutant Kordonski, j'étais impressionnée par la manière dont il perçoit les auteurs qu'il met en scène. Par exemple, Tchekhov et Gogol. Il affirmait que dans la plupart des spectacles avec Tchekhov on devient prisonnier de l'atmosphère : que Tchekhov signifierait demie nuance, que tout serait atmosphère, que tout serait triste – ce qui est, d'après son opinion, une grande erreur. Parce que nous avons affaire à un mélange de mélancolie, de pleurnicherie, de soupir, de quelque chose de triste abstraitement. On a essayé dans le spectacle de L'ONCLE VANIA à Bulandra d'éviter tout ceci, parce que, disait le metteur en scène, c'est dangereux : *Pour certains metteurs en scène, les intellectuels signifient tristesse, parce qu'ils souffrent pour la patrie, pour le sort de l'humanité et à cause de ça ils se lamentent tout le temps. C'est un cliché des spectacles tchékhoviens de mauvaise qualité. D'après moi, c'est l'enterrement des pièces de Tchekhov. J'ai voulu montrer autre chose. On a essayé de découper pendant le travail sur le spectacle la structure sur laquelle a été construite la pièce. Les structures tchékhoviennes sont fantastiques et on ne les déchiffre pas facilement, elles semblent comme dans un brouillard, semblent avoir de la tendresse, beauté, atmosphère, mais au-delà de tout ça il y a l'essence et nous avons essayé de la toucher.*

Mais quels sont les dangers qui guettent les créateurs en montant une pièce comme MARIAGE ? La réponse du jeune maître est la suivante : *Chez Gogol il est difficile de pénétrer dans le soupir, en mélancolie, mais on peut facilement glisser dans un vaudeville imbécile (...). Si on réfléchit sérieusement, les personnages de Gogol sont très proches de nous. Ils cherchent l'idéal et on commence à comprendre la tragédie de leur vie, le drame de leur état. C'est le premier pas qu'on doit faire lorsqu'on monte Gogol. MARIAGE est une pièce de composition extraordinaire. On pourrait écrire un livre sur la manière dont elle est écrite. Il y a en elle tous les signes du vaudeville français du début du XIX^e siècle et ceci peut induire en erreur. Mais lorsqu'on lit très attentivement, on découvre une autre fin – un vide. Lorsque le professeur se jette par la fenêtre, il ne reste plus rien. On sent un trou métaphysique immense qui s'ouvre et on reste pétrifié. Tout paraissait léger, gai et tout d'un coup, quelle fin affreuse...*

Comment pourrait-on résister aux spectacles d'un metteur en scène qui sait lire aussi les espaces entre les lignes des grands auteurs, surtout quand il peut dominer avec ça les acteurs, aussi grands qu'ils soient.

Helmut Stürmer : « La démocratie n'a rien à faire au théâtre »

Entretien réalisé par Alina Mazilu

A

LINA MAZILU : Pourquoi as-tu émigré en Allemagne en 1977 ?

Helmut Stürmer a terminé sa formation de scénographe en 1967 à l'école « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, dans la classe de Paul Bortnovski. Durant la période 1968-1977, il a été scénographe au Staatstheater de Hermannstadt et au théâtre Bulandra de Bucarest. Depuis 1977, il vit en Allemagne et travaille sur de nombreuses scènes internationales. Ses contrats de scénographe l'ont ainsi mené sur les scènes de la ville de Cologne, au Staatsoper de Vienne, au Théâtre de Brême, à la Royal Shakespeare Company, au Schauspiel de Leipzig, au Théâtre de l'Union à Limoges, au Théâtre national « Radu Stanca » de Sibiu, au Théâtre hongrois de Cluj, au Burgtheater de Vienne, au La Mama Theatre de New York ainsi qu'à Oslo. Il entretient une collaboration régulière avec les metteurs en scène Silviu Purcarea et Konstanze Lauterbach, entre autres.

Helmut Stürmer : C'était une décision politique : j'étais sur le point d'être arrêté par la Securitate et j'ai fui pour ne pas tomber dans les griffes de cette organisation. Mais il y avait aussi une autre raison ; en Roumanie, j'étais déjà sur un piédestal, j'avais reçu des prix nationaux, et je voulais davantage : je voulais de la concurrence. Je voulais me mesurer à ceux que je révérais alors. C'était l'époque de la grande révolution esthétique du théâtre allemand. Le groupe qui gravitait autour du théâtre de Brême, de Zadek, toute une pléiade de jeunes artistes, m'a jadis énormément influencé.

A. M. : Et tu es parti de zéro en Allemagne ?

H. S. : De presque zéro. J'avais certes déjà travaillé aux Kammerspielen de Munich et au Théâtre de Cologne avant d'émigrer, mais mes amis d'autrefois, qui sortaient des cercles de gauche, m'ont reçu, moi l'émigrant d'un pays du socialisme réel, comme un traître à leurs idéaux, et m'ont laissé tomber. J'ai commencé dans de tout petits théâtres, avec pratiquement zéro budget... C'est certes une belle provocation de commencer à zéro, mais je ne le souhaite à personne. Aujourd'hui encore, je suis assis entre deux chaises : lorsque je suis en Allemagne, je me sens roumain, et lorsque je suis en Roumanie, je me sens allemand. C'est l'éternel dilemme de tous les émigrants ou des gens des frontières. Je suis aussi à la frontière entre la scénographie et les arts du spectacle. J'essaie en permanence de vaincre cette frontière.

A. M. : Ainsi que celle entre le théâtre, l'opéra et le cinéma...

H. S. : Oui, mais la différence concernant le travail de scénographie n'est pas aussi immense ici que l'on peut l'imaginer. J'ai repris à l'opéra une partie de mes expériences du théâtre, comme la relation libre à l'espace.

A. M. : Y a-t-il aussi des choses que tu as ramenées de l'opéra au théâtre ?

H. S. : Absolument ! Par exemple les possibilités techniques ou le goût des grands tableaux, que l'on peut expérimenter à l'opéra et que l'on peut parfaitement rendre au théâtre. Il faut alors vraiment bien peser le pour et le contre, car parfois le minimalisme spatial est beaucoup plus utile au théâtre. Mais cela n'exclut pas les grands tableaux. Par tableau, je ne veux pas dire illustration. Je ne supporte pas l'illustration (le doublage d'un texte par des images) ! Il faut toujours trouver un programme de contrastes. Il faut trouver pour un texte ou pour une musique un espace dans lequel ces deux éléments concordent de façon positive.

A. M. : Donc provoquer sciemment des contrastes...

H. S. : Tout à fait ! Chercher l'inattendu. Un texte de théâtre, aussi bien qu'une musique lyrique, résonne très différemment en fonction de la scénographie.

A. M. : Construire une unité composée de contrastes...

H. S. : De contradictions. C'est le point de friction entre ce que l'on attend et ce que l'on reçoit. On attend toujours la variante facile, l'illustration d'un texte ou d'une musique. Il faut créer précisément le contraire, ce qui ne veut pas dire qu'il faut ignorer la musique ou le texte. Il faut parfaitement savoir ce que l'on poursuit ainsi, et aussi très bien connaître et aimer les acteurs, la musique, le texte... Le texte, pas toujours, parfois c'est merveilleux quand on ne supporte par une pièce...

A. M. : Tu es un homme très talentueux – comment réagis-tu à l'échec ?

H. S. : Di eu merci, je n'ai pas connu de four complet, mais sur la centaine de décors que j'ai élaborés, j'en ai raté cinq ou six. Le matin, dans ma baignoire, je ne me rappelle pas des succès, mais des insuccès, ils me poursuivent. Il y en a eu peu, mais ils sont cuisants. Mais il est vital d'échouer pour un artiste. La peur et la dépression font partie de son travail. Sans ces choses qui remettent tout en question, on ne va pas très loin, je crois.

A. M. : Quel est le décor le plus déjanté que tu aies jamais réalisé ?

H. S. : Je n'ai jamais fait de décors déjantés ! Mais le décor de FAUST me tient beaucoup à cœur, bien entendu. Nous avons longtemps étudié le problème, et je suis parvenu à préserver dans le décor une installation artistique évoquant une galerie d'art. C'est un projet que je cautionne aujourd'hui encore à cent pour cent. Ma relation avec Purcarea fonctionne ainsi : je fais énormément de propositions, et il s'enthousiasme pour un détail ou pour une partie d'une proposition, qui donne ensuite lieu au bon décor. Pour certains décors, je ne sais plus qui a pris la décision d'aller justement dans ce sens là. Dans ces cas-là, on assiste toujours à une excellente collaboration, quand tout se fonde l'un dans l'autre, quand l'idée est une idée commune.

A. M. : Comment décrirais-tu en une phrase la relation idéale entre le scénographe et le metteur en scène ?

H. S. : Ils sont comme un couple qui se dispute mais ne parvient pas à se séparer.

A. M. : L'idée t'a-t-elle déjà effleuré de faire tes propres mises en scène ?



MÉTAMORPHOSES
d'Ovide, mise en scène
Silviu Purcarete,
scénographie Helmut
Stürmer, costumes
Lia Mantoc.
Photo Mihaela Marin.

H. S. : Non, même si, effectivement, le scénographe fait secrètement de la mise en scène. Cela ne veut pas dire qu'il dicte sa loi au metteur en scène, mais il est en mesure de guider des concepts. Quant à la capacité d'adopter ces concepts dans le travail quotidien avec les acteurs ou les chanteurs... Il faut être né pour ça. C'est pour ça que les metteurs en scène sont des metteurs en scène, parce qu'ils ont ce pouvoir. Un metteur en scène est toujours un dictateur, peu importe son attitude, sympathique ou monstrueuse, envers les acteurs. La démocratie n'a rien à faire au théâtre ou à l'opéra, il doit y avoir un responsable.

En outre, je connais tellement de scénographes qui font des mises en scène passables, je n'en ai encore jamais vu qui me convainque à cent pour cent.

A. M. : Que souhaites-tu pour l'avenir ?

H. S. : J'espère ne pas perdre le contact avec la jeune génération. Il n'y a rien de pire qu'un artiste vieillissant qui se montre arrogant envers les jeunes.

Andrei Both

« J'aime quand la mise en scène et l'espace évoluent ensemble »

Propos recueillis par Georges Banu

UN SPECTACLE, mes débuts avec Lia Mantoc, a marqué ma vie : VÊTIR CEUX QUI SONT NUS dans la mise en scène de Catalina Buzoianu. Elle était jeune, nous entrions dans la profession, nous parlions, de manière non systématique, de Delvaux et des ruines de Rome. Elle disait des choses imprécises, mais elle nous faisait confiance et ce climat fut propice à mes débuts. Comme scénographe, l'autre rencontre essentielle fut celle avec Dragos Galgotiu qui, lui, propose une vision plus structurée mais cherche à instaurer le dialogue entre le texte et l'espace : nous parlons la même langue théâtrale. Enfin la collaboration avec Gabor Tompa est comme une sorte de synthèse entre les deux voies car il a une vision précise, mais m'accorde une grande liberté. Nous travaillons à partir d'associations d'idées sur la base d'une forte entente réciproque.

J'aime quand la mise en scène et l'espace évoluent ensemble, quand le metteur en scène et le scénographe entretiennent une relation dynamique comme dans un groupe de jazz. On parvient à saisir ainsi l'état initial, c'est ce qui est le plus difficile, car une fois trouvé le dénominateur commun pour le spectacle, les solutions concrètes surgissent. Je pense de manière apparentée avec le metteur en scène, mais nous ne sommes pas identiques... Nous sommes simplement accordés. Il y a des « affinités électives » qui nous lient. Je commence à chercher à partir des « mots jetés », des mots qui ouvrent des portes vers les strates souterraines du texte qui reste, pour moi, l'élément essentiel.

Ce qui compte c'est d'abord de trouver « le motif central » – comme par exemple « la pluie » pour LE MALENTENDU – car les détails se précisent ensuite.

Je cherche des espaces forts, clairs, agressifs – un metteur en scène s'en est effrayé et a joué tout le spectacle devant mon décor ! Je souhaite proposer des solutions scénographiques non pas pittoresques, mais expressives ; je cherche par l'espace non pas la description, mais l'idée d'un projet. Cela me libère à l'égard des contraintes réalistes car j'aime les déformations, les anamorphoses, les perspectives accélérées qui invitent le spectateur à un voyage mental. Ces figures n'ont rien de statique et je souhaite les inscrire dans un processus de métamorphose plastique en relation constante avec la dynamique du spectacle.

J'aime partir d'une idée essentielle. Tout se joue autour de la découverte, à deux, du « nœud poétique » du spectacle, nœud auquel on parvient grâce à un accouchement partagé. Ensuite je ne m'interdis pas de moduler cette « vision » initiale tout en m'imposant de ne jamais la perdre de vue. J'adore l'évolution, mais j'abhorre l'égarément. Mes décors peuvent être énigmatiques sans être chaotiques. Je suis le défenseur d'une « poétique organisée » qui intègre des éléments du réel autant que des pulsions, des désirs, des rêves. Oui, le théâtre se place au croisement du vrai et du faux et j'essaie de le confirmer par les décors que je conçois et je construis chez moi pour les mettre à l'épreuve de « la tridimensionnalité ». Cet exercice artisanal m'est indispensable.

LES TROIS SŒURS d'Anton Pavlovitch Tchekhov, mise en scène Gabor Tompa, scénographie Andrei Both.
Photo Mihaela Marin.



Dragos Buhagiar

« Dans tout ce que je fais il y a des références à l'architecture et aux arts plastiques »

Propos recueillis par Andreea Dumitru

A

NDREEA DUMITRU : En décembre 89, tu étais étudiant à la section de Scénographie de l'Académie des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Comment les événements ont-ils marqué ta trajectoire à cette époque ?

Dragos Buhagiar : Dans les premières années de Faculté, nos professeurs étaient compétents, mais ce n'étaient pas des noms importants au théâtre. C'est seulement après la révolution – grâce à la grande ouverture créée à ce moment-là – que nous avons eu le droit de choisir nos professeurs. Nous avons ainsi réussi à faire venir dans notre école une série de grands noms du théâtre roumain : Vittorio Holtier, Mihai Madescu, Ion Popescu Udriste, Nicolae Oлару, Dan Jitianu...

A. D. : Comment s'est située ta génération par rapport à l'héritage laissé par ces noms ? Êtes-vous entrés en polémique avec eux ?

D. B. : Pas du tout. Personnellement, j'ai profité de toute la période de la deuxième moitié des années quatre-vingt, avec les célèbres spectacles mis en scène par Catalina Buzoianu, Alexandru Tocilescu ou Aureliu Manea. J'étais très fan des scénographes avec lesquels ils avaient travaillé et les étudiais très attentivement. J'ai appris à leur contact beaucoup de choses importantes et j'ai mieux compris le contexte de leur création. Je me réfère à une certaine « pauvreté » qui ne provenait pas de leur inspiration ou de leur talent, mais de l'offre limitée qu'ils avaient à leur disposition, dans la Roumanie de ces années, tant pour les décors que pour les costumes... Ces conditions les ont poussés vers des solutions plastiques et vers un mode de pensée plus profond que celle qu'on pratique maintenant.

A. D. : Qu'a proposé ta génération ?

D. B. : Au début des années quatre-vingt-dix j'étais dans une recherche permanente. Intéressé plus spécialement par les problèmes techniques du métier. Toutes sortes de firmes importantes sont apparues, qui importaient de nouveaux matériaux et systèmes d'éclairage. Je prenais des échantillons de tout ce que je trouvais, j'expérimentais. Je me suis rendu compte qu'il fallait ouvrir des voies nouvelles, que nous devions parler avec d'autres moyens, ne pas répéter ce que nos maîtres avaient fait... J'essayais de venir avec d'autres types d'image, plus conceptuelles.

A. D. : Quand as-tu réussi à donner forme à ces idées ?

D. B. : Au milieu des années quatre-vingt-dix j'ai eu la chance de travailler avec des gens auprès desquels j'ai vraiment appris le théâtre. Ma rencontre avec Alexandru Dabija est arrivée exactement au bon moment. Notre première collaboration a été SUITE DE CRIMES ET DE BLASPHEMES d'après Euripide... Un spectacle expérimental pour cette époque. J'étais un des plus jeunes scénographes qui avait eu la chance de

travailler au Théâtre Bulandra. J'essayais de découvrir des solutions qui n'avaient pas été utilisées, surtout que le lieu était « imbibé » par les scénographies fabuleuses de Liviu Ciulei, Helmut Stürmer, Dan Jitianu.

A. D. : Il serait plus difficile maintenant pour un jeune scénographe de s'affirmer ?

D. B. : Oui, probablement... Nous avons eu de la chance. Toute de suite après la Révolution, les théâtres étaient dirigés par des maîtres : à Bulandra il y avait Liviu Ciulei, à l'Odéon, Vlad Mugur, au Théâtre National il y avait Andrei Serban, qui est venu voir QUAI OUEST, dans la mise en scène de Felix Alexa, au Studio Cassandra de l'Institut de théâtre. Il a beaucoup aimé et il nous a dit – à la première ! – « Je voudrais que vous fassiez un spectacle dans la Grande Salle. » Sans aucune intervention. Maintenant, si un directeur veut t'embaucher, il faut que tu passes un concours, mais pour ça il faut qu'il limoge quelqu'un d'autre, conformément à je ne sais pas quelle loi... Ceux qui pensent autrement le théâtre, je me réfère à des metteurs en scène comme Radu Afrim et Radu-Alexandru Nica, ou à des scénographes comme Alina Herescu, se sont rendus compte qu'il fallait aller en province au lieu de se bousculer à Bucarest. Ils ont pris le bon chemin.

A. D. : Au cours des années, tu as expérimenté des modes de production atypiques pour le système théâtral roumain.

D. B. : Vers 1995, j'ai essayé de développer une entreprise avec la scénographe Irina Solomon, une sorte d'atelier d'après le modèle des ateliers des grands architectes, où ils travaillent à plusieurs et signent sous le même nom. C'était peut-être trop tôt et nos collaborateurs du théâtre ne l'ont pas compris. J'ai depuis longtemps des assistants, parce que, en général, je reste longtemps aux répétitions, auprès du metteur en scène. J'ai appris à ne jamais venir avec des solutions toutes faites pour les costumes. Je préfère rester le plus longtemps possible sur le lieu où on développe le spectacle et les personnages... Dans cette équipe d'assistants, il y a aussi des artistes qui ont étudié la sculpture, la peinture, et qui, à cette heure, travaillent aussi sur d'autres projets.

A. D. : Pourquoi trouve-t-on si peu de jeunes en ce domaine ?

D. B. : Je crois qu'ils ne résistent pas à la pression... En Faculté, tout semble beau, le scénographe est un artiste. Mais l'esquisse qu'il fait ne représente que dix pour cent du projet... Il faut ensuite qu'il commence à chercher les matériaux et ce n'est pas facile, il arrive dans les ateliers et constate que les gens n'ont pas envie de travailler, et que le couturier ne sait pas lui faire le patron qu'il désire. Il faut avoir dès le début la vision du travail accompli et ça arrive seulement si on le pense dans les plus petits détails. Si on se pose ces problèmes

Dragos Buhagiar est né en 1965 à Braila. Il détient cinq prix UNITER de scénographie. Il a signé aussi des scénographies pour le cinéma, le light-design, des installations cinétiques ou du graphisme publicitaire et a collaboré avec des metteurs en scène roumains importants : Alexandru Dabija (L'ORPHELIN ZHAO, LES FRÈRES, SARAGOSSE – 66 JOURS), Catalina Buzoianu (CHIRA CIRALINA), Alexandru Tocilescu (OBLOMOV, ELISAVETA BAM), Andrei Serban (LEAR), Silviu Purcarete (LES GÉANTS DE LA MONTAGNE, et, récemment, CE FORMIDABLE BORDEL ! d'Eugène Ionesco, à la Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national, présenté du 1^{er} au 4 juin 2010) et Radu-Alexandru Nica (HAMLET, BREAKING THE WAVES, SHAKING SHAKESPEARE).

Critique de théâtre, à la revue TEATRUL AZI, traductrice et éditeur théâtral, Andreea Dumitru est membre active et efficace de la Fondation « Camil Petrescu ». Dernières volumes de traductions parus : Pippo Delbono, TEATRUL MEU (MON THÉÂTRE), Fondation « Camil Petrescu » ; revue TEATRUL AZI (supplément), Bucarest, 2009 ; ARIANE MNOUCHKINE, Introduction, sélection et présentation de Béatrice Picon-Vallin, Fondation « Camil Petrescu » ; la revue TEATRUL AZI (supplément), Éd. Cheiron, Bucarest, 2010.



LE ROI LEAR de William Shakespeare, mise en scène Andrei Serban, scénographie Dragos Buhagiar, costumes Lia Mantoc.
Photo Mihaela Marin.

plus tard, ils deviennent des obstacles. Le scénographe doit être à moitié ingénieur et à moitié intendant.

A. D. : Quels sont les scénographes que tu admires, quelles sont les directions qui t'inspirent ?

D. B. : J'avoue que dans tout ce que je fais, il y a, en permanence, des références à l'architecture, aux arts plastiques... Mais il y a quelques artistes que j'étudie. Pour moi, Richard Peduzzi c'est la référence absolue. J'admire toujours Lia Mantoc parce que, chez elle, le théâtre, les personnages surgissent presque du rien, de quelques « chiffons » qu'elle arrange d'une certaine manière. Je continue à aimer Appia et je souhaiterais faire comme lui, c'est-à-dire presque rien...

A. D. : Tes scénographies contiennent, la plupart du temps, des éléments-surprise.

D. B. : Pour moi, l'idéal c'est que l'espace scénique se modifie... En général, dans beaucoup de mes décors, en commençant avec QUAI OUEST, on ouvre ou on ferme un espace, je renverse la perspective... La construction d'un décor doit avoir de la plasticité, mais aussi de la mobilité, de la versatilité. Il ne faut pas qu'on la soupçonne dès le début, mais dès qu'elle commence à se révéler, comme un puzzle. Le décor de BREAKING THE WAVES, qui a un volume et qui doit pouvoir être manipulé par les acteurs, a demandé beaucoup de réflexions techniques. Je ne suis pas arrivé par hasard à ces dimensions et à la structure définitive. Pour HAMLET aussi j'ai eu un thème : le décor, qui semble massif, inébranlable, subit à un moment donné une implosion. Tous ont parlé des proportions, du jeu des hauteurs... Sur le plan artistique on l'a apprécié, mais ce décor est aussi une réalisation technique dont peu de gens se sont rendu compte.

A. D. : Comment trouves-tu l'espace scénographique roumain ?

D. B. : La grande question est de savoir si nous inventons quelque chose ou si nous ne sommes que des épigones. Il est vrai que c'est très difficile d'inventer quelque chose maintenant. Mais je crois qu'il est temps de nous poser ce genre de questions.

Chronologie sélective des spectacles

- QUAI OUEST, de Bernard-Marie Koltès, mise en scène Felix Alexa, Le Studio Cassandra, 1991.
L'ORPHELIN ZHAO de Ji Junxiang, mise en scène Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului (Théâtre de la Jeunesse) de Piatra Neamt, 1995.
LES FRÈRES de Sebastian Barry, mise en scène Alexandru Dabija, Théâtre « Sica Alexandrescu » de Brasov, 1995.
SARAGOSSE – 66 JOURS d'après Jan Potocki, mise en scène Alexandru Dabija, Théâtre Odéon de Bucarest, SMART et théâtre Welt de Berlin, 1999.
CHIRA CIRALINA d'après Panait Istrati, mise en scène Catalina Buzoianu, Théâtre « Maria Filotti » de Braila, 1996.
OBLOMOV d'après I. A. Gontcharov, mise en scène Alexandru Tocilescu, Théâtre Bulandra, 2003.
ELISAVETA BAM de Daniil Harms, mise en scène Alexandru Tocilescu, Théâtre Bulandra, 2006.
LEAR de W. Shakespeare, mise en scène Andrei Serban, Théâtre Bulandra, 2008.
LES GÉANTS DE LA MONTAGNE de Luigi Pirandello, mise en scène Silviu Purcarete, Théâtre National « Vasile Alecsandri », Jassy, 2009.
HAMLET, de W. Shakespeare, mise en scène Radu-Alexandru Nica, Théâtre National « Radu Stanca », Sibiu, 2008.
BREAKING THE WAVES, ou LA VIE BÉNITE DE BESS, de Lars von Trier, mise en scène Radu-Alexandru Nica, Théâtre National « Radu Stanca », Sibiu, 2009.
SHAKING SHAKESPEARE de Lia Bugnar, mise en scène Radu-Alexandru Nica, Théâtre Allemand d'État, Timisoara, 2010.

Dans une halle de fin et de début du monde, Silviu Purcarete raconte son Faust

Marina Constantinescu

Marina Constantinescu est critique de théâtre pour la revue *La Roumanie littéraire*, productrice de l'émission théâtrale *Nocturnes* à la télévision et auteur de plusieurs textes de «proses brèves». Elle a dirigé pendant six ans le Festival national de théâtre (FNT).

DÈS QUE S'ARRÊTENT les anciennes fortifications de la cité de Sibiu, sur la gauche, on traverse un carrefour au sens giratoire, on ne marche plus très longtemps et, avant un pont pas très digne, on tourne à droite et on s'arrête. Nous sommes ici aux halles de Simerom. La plupart d'entre elles sont désaffectées, presque abandonnées. Ce lieu parle, sans paroles, d'un type spécial de sordide. J'ai visité deux de ces halles à l'état pur. C'est-à-dire, non aménagées. Le sol en béton est couvert à plusieurs endroits de flaques d'eau. L'eau, mélangée à l'huile de moteur et à la boue, forme une sorte de vase gluante permanente. Des vitres intactes et des vitres cassées filtrent la lumière du soleil ou de la nuit, de manière bizarre, comme adoucie. Une atmosphère étrange baigne tout le paysage. Divers angles et recoins abritent un brin de mélancolie, de nostalgie, de résignation. Des bouts de rails, peut-être de tramway, attirent mon regard partout et nulle part. Des trajets autrefois clairs, ordonnés, sont maintenant brisés, perdus dans un dessin désordonné. Il semble qu'ici il y avait un dépôt. Mais qui sait ?

Clair de lune, pleine lumière,
Si ta visite d'aujourd'hui
Pouvait être au moins la dernière
Que tu viens rendre à ma misère !
Que de fois, au cœur de la nuit,
J'attendis longtemps ton passage,
Puis sur ces livres, ces papiers,
Triste ami, glissait ton image...
Ah ! Je volerais volontiers
Sur les cimes de la montagne
Lorsque ta lumière m'accompagne,
Pour suivre, d'antres en vallons,
Vos jeux, elfes de la prairie,
Me bercer de ta rêverie
Et, me baignant dans tes rayons,
Toute science déposée,
Renaître pur de ta rosée !¹

Dans une halle de fin et début du monde, Silviu Purcarete raconte son histoire de Faust. Il nous parle de tentations et d'impuissance, de vie et de mort, de complexes et de frustrations, des visions fabuleuses qui hantent notre subconscient et nous angoissent. Sa perspective mélange ses images sur Faust, son Faust et au-delà de soi, avec ses propres mélancolies, des envols et des ailes dont on n'entend que le battement. Dans cette halle, on a inventé un théâtre. On a forgé aussi une forme de théâtre dans le théâtre, baroque, immense, dévastatrice, qui ramasse de la même façon les fictions de la vie et celles de la scène, des créateurs, bien sûr. On sent les souffles des fantômes de ceux qui sont passés par ici. Ils ont murmurés leurs peines, leurs rêves, leurs tourments, les illusions comme les secrets de leur moi profond. Ces murs les portent et les amènent plus loin, d'histoire en histoire, jusqu'à la variante de Purcarete sur Faust. Et plus loin encore. Dans chaque dessin mural d'Helmut Stürmer, dans chaque fragment de l'enfer

qui semble détaché des hantises de Bosch et figuré sur les murs de la halle, dans chaque apparition étrange habillée et maquillée par Lia Mantoc – des êtres dévitalisés multipliés à l'infini – dans les sons qui pourraient annoncer à tout moment l'apocalypse ou dans les musiques-prières apportées par Vasili Sirli dans les oreilles et les âmes. Une histoire-spectacle de Silviu Purcarete et de son équipe, de grands créateurs qui nous racontent comment Faust et Méphisto tournent autour l'un de l'autre, dépendent l'un de l'autre, coexistent en chacun de nous, dans des limites, dans des expériences accomplies ou dévastatrices, qui infiltrent de façon nostalgique, de leur doux-amer le ciel des souvenirs, des fantômes. Pauvres mortels, nous qui aspirons à l'immortalité. Ou, si la mort existe, alors que les sens ne nous quittent plus jusqu'à la fin ! Inventons avec volupté des tentations de toutes sortes, des péchés et une débauche sans limites pour que le plaisir inonde le corps, l'esprit, que la dépendance de la passion manifeste tout autant de sensualité, de déversement de joies qui pousse l'âme sur le chemin de l'erreur sans retour ni salut. Qui s'en soucie encore ? Le chemin depuis l'espace immense de la bibliothèque de Faust à l'allégorie de la nuit walpurgique est plus court qu'on ne le croit. Maculé de taches, des tas de journaux étendent leur grisaille partout, la chambre est un lieu presque mort où Faust traîne comme un vieillard les pas d'une vieille prématurée, essayant de former encore des disciples en philosophie, médecine, théologie, droit. La vie reste, probablement, recroquevillée, dans un coin. On ne voit que des formes pâles de survie, des apprentis dévitalisés qui se faufilent parmi les bancs, des mannequins qui me font penser à LA CLASSE MORTE de Kantor. Méphisto commence ici à faire sa place. Le démon se multiplie, annonce son apparition par toutes sortes de visages et de voix, des esprits qui nient, un gnome perché sur l'armoire de Faust, diable androgyne, efféminé et cerné de vices, de drogues et du fardeau de l'arsenal des tentations préparées pour un captif comme Faust. C'est un jeu de grande envergure et d'autant plus dangereux. Le ludique morbide, tout comme le fait d'opter pour l'androgynie, pour le jeu pervers d'identités, des sexualités, homme-femme, amplifie la mise en scène du spectacle. La relation même entre Méphisto et Faust. La lune se pare d'un halo, les loups hurlent, les murs s'ouvrent et nous sommes invités dans le monde de la débauche absolue, là où l'imagination n'a plus de pudeur. Faust, lavé, enjolivé, son âge dissimulé, est conduit par le diable androgyne dans le monde où tout est permis et possible. Où la perversion n'a ni remède ni limites, où le chœur des plaisirs exulte dans des actes, dans des envols lascifs, dans un spectacle de la chair qui se donne de mille façons. Tout autour, on lit, dessiné sur les murs, un commentaire non-verbal, L'Enfer. La Torture, La Punition. Qui a cependant le temps pour de telles philosophies ?...

Méphisto sur des talons aiguilles, pervers comme le mauve-cyclamen criant de son costume, c'est le chef d'orchestre de ce fabuleux spectacle. Un immense rideau

1. Goethe, FAUST I et II, Traduction par Jean Malaplate, Flammarion, Paris, 1984, p. 36. J'ai préféré cette version, en vers, à la traduction historique de Gérard de Nerval, première version française datant de 1828, en prose. Le spectacle de S. Purcarete utilisait une traduction en vers, due au poète Stefan Augustin Doinas. (Note de la traduction).



FAUST de Johann Wolfgang von Goethe, mise en scène Silviu Purcarete, scénographie Helmut Stürmer, costumes Lia Mantoc. Photo Mihaela Marin.

rouge, majestueux, cache, derrière les velours lourds, d'autres secrets. Et attire le regard, stimulé de maintes manières dans le nouvel espace de jeu. Debout, nous regardons la débauche à côté de nous. Choisir l'image qu'on veut. Ou aucune... Le mystère du théâtre, de la scène, parle, lui aussi, des désirs, des puissances et des impuissances. Le théâtre amené ici rassemble, à son tour, les projections de Faust, de cette variante de Purcarete, plus proche de la légende populaire dont Goethe s'est inspiré. La vision du metteur en scène est fruste, sous le signe immédiat de la joie du corps, mais aussi sophistiquée, élaborée, déversant partout l'imagination de cette histoire sur l'esprit, la tentation et l'erreur. La nuit walpurgique n'est illuminée que par le péché. Et la vision de Purcarete reste sous le signe dominant de cette actrice remarquable qu'est Ofelia Popii, l'interprète de Méphisto. Du décor d'Helmut Stürmer, troublant, baroque, qui porte le destin de Faust depuis l'austérité, sur la bande étroite, vive et verte, paradisiaque, vers le domaine de l'enfer du plaisir, où tout est possible encore une fois. Et pour la dernière fois. Sur le monde grisâtre et dévitalisé de la bibliothèque de Faust, uniformisée chromatiquement, les costumes de Lia Mantoc apportent une couleur claire. Le noir du frac de Méphisto, et ensuite, le mauve intense qui contraste et crie le péché par la respiration des taffetas : impressionnant.

Clair de lune, pleine lumière,
Si ta visite d'aujourd'hui
Pouvait être au moins la dernière...

La performance d'Ofelia Popii est chargée de grâce divine et de folie. D'un ludique grave, sobre. De la passion angoissante de sa profession. De l'expressivité

poétique de son corps, qui parle beaucoup plus que la parole. De la manière dont elle se donne jusqu'au bout, comprenant les chuchotements du gnome, des esprits qui se multiplient et se pressent de composer le diable. Les yeux cernés de ce Méphisto me suivront toujours. Eux aussi ont leur discours. Où se reflètent tour à tour les métamorphoses, où les hypostases androgynes amplifient le crescendo des voluptés pour que la chute ait de la hauteur. Ce Méphisto est le premier qui est fatigué par sa propre mise en scène. Le Méphisto d'Ofelia Popii a la dimension de la vanité de la vie, de la séduction même, épuisante aussi pour le diable. Les registres que le metteur en scène lui propose sont difficiles, éreintants, innombrables. Les variations qu'Ofelia Popii doit apporter à son personnage semblent inépuisables, dramatiques, et contiennent une certaine tension qui coupe la respiration et porte le spectacle. J'appellerais ce spectacle MÉPHISTO. Sans aucune hésitation. Mais il ne faut pas minimiser l'énergie que chaque acteur des différents chœurs qui peuplent la scène apporte. Chacun porte son personnage comme s'il était lui-même le protagoniste. Émouvant. La performance appartient, à tous et à chacun, aux machinistes, aux techniciens qui effectuent des manœuvres compliquées dans une halle transformée dans un but noble.

Ofelia Popii parcourt des distances spirituelles énormes, passe de l'extase au déchirement, du chuchotement au cri, rampe et s'envole, sous mes yeux, déjà cernés eux aussi. Son Méphisto porte sur les ailes du péché l'âme de Faust, le mien, le nôtre, témoins de l'histoire de Purcarete. Ceci, dans l'an de grâce 2007, quelque part à Sibiu, dans une halle étrange et sordide, une halle de fin et de début du monde. Comme l'histoire de Faust.

Ceci n'est pas une Fabrique de Pinceaux

Andreea Iacob

Metteur en scène, spécialisée dans les nouvelles technologies et l'intermédialité, Andreea Iacob est doctorante à l'Université de Cluj Napoca où elle prépare une thèse en études théâtrales.



Ceci est un centre culturel indépendant d'art contemporain

JE NE CROIS PAS qu'il y ait quelqu'un dans la ville de Cluj, quelqu'un plus ou moins intéressé par l'art contemporain qui n'ait pas entendu parler de la *Fabrique de Pinceaux*. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de gens en Roumanie, plus ou moins intéressés par l'art contemporain, qui n'aient pas entendu parler de ce rassemblement unique, spontané, et en même temps tellement bien rangé, comme une petite ville. Bien qu'elle n'ait qu'une année à peine d'existence (le lancement officiel a eu lieu le 23 octobre 2009), la *Fabrique de Pinceaux* est arrivée à avoir déjà, pour ceux qui la visitent ou achètent ses produits d'art contemporain, un air normal : il est normal qu'elle existe, il est normal qu'il y ait du monde, il est normal qu'elle ait été créée, il est normal qu'elle soit dans cet espace, il est normal, tout est normal. Je dois reconnaître qu'il y a un an et quelque, quand j'entendais de divers côtés qu'un « pôle culturel » naîtrait à Cluj, j'avais des doutes, moi, comme beaucoup d'autres. Des doutes que ce fût possible. Et surtout que ça dure. Mais ça a été possible. Et ça va sûrement durer. La preuve la plus sûre et peut-être la plus belle c'est la foule de gens qui viennent sans cesse aux événements de la *Fabrique*. Fait inespéré même pour les plus optimistes de ses initiateurs, les gens viennent à la *Fabrique* avec une énergie et une rapidité étonnantes, en dépit de son positionnement en dehors du centre de la ville, c'est-à-dire de l'espace classique et unique : ils continuent de venir pour visiter l'art. Pourquoi ?

Les gens viennent à la *Fabrique* parce que, en ce moment, la *Fabrique de Pinceaux* est un centre culturel indépendant reconnu, de création et de diffusion de l'art contemporain. Vingt-neuf espaces d'art contemporain se partagent les deux mille mètres carrés du bâtiment de l'ancienne fabrique de pinceaux de Cluj. Privatisée peu de temps après la révolution de 1989, elle a perdu de sa rentabilité et a été fermée. Lorsque, en 2009, le propriétaire, la société Perom, a annoncé qu'il désirait vendre ou louer le bâtiment, la Galerie Sabot s'est montrée intéressée. Et elle a fait appel à d'autres.

De plus en plus d'organisations, de galeries d'artistes à la recherche d'un espace devenaient eux aussi intéressées. Ensuite, d'autres partenaires encore ont décidé d'emménager dans la *Fabrique*, même s'ils avaient déjà des espaces ailleurs. Spontanément, dans un laps de temps extrêmement court, la *Fabrique de Pinceaux* a commencé à re-devenir une fabrique de pinceaux, et les négociations avec le propriétaire ont porté sur tout le bâtiment, occupé maintenant entièrement. Plus de trente occupants ont aménagé individuellement leurs espaces qu'ils utilisent pour des projets indépendants, mais ils ont développé un programme commun, avec des objectifs communs et une administration commune, géré par une Fédération (composée d'un président, un conseil directeur et un manager).

Les gens viennent à la *Fabrique* parce que, dans l'air poussiéreux et métallique, mélangé à l'odeur de peinture fraîche, les événements, les nouveautés, les lancements, les premières et les invitations ont une périodicité au moins hebdomadaire. Les galeries, le showroom et les deux espaces pour les performances (la Salle Studio et la Petite Salle), entourés par des espaces de travail (des ateliers et des bureaux), abritent des expositions d'art contemporain (peintures, installations, vidéos), des concerts, des ateliers de travail (créations pour enfants, danse contemporaine, *contact improvisation*, *capoeira*, percussion, théâtre, pour les spécialistes, mais aussi pour des étudiants ou tout simplement pour des amateurs), des projections de films, des débats publics et, bien sûr, des performances, des happenings, des spectacles de théâtre et de danse, des propres productions et des invitées.

Les gens viennent à la *Fabrique* parce qu'ici ont lieu des événements internationaux importants, comme le Festival européen de théâtre, danse et vidéo *Temps d'images Roumanie*¹, organisé en novembre 2009 par les membres Artlink, devenu maintenant Collectif A (parmi les premiers qui se sont ralliés au projet commun de la *Fabrique*). Des spectacles de danse de Suisse, Allemagne, France, Norvège, Italie et Roumanie, des ateliers / chantiers avec des danseurs professionnels, mais aussi un atelier de théâtre-vidéo

1. Titre original en français. (Note du traducteur).

dédié aux étudiants, des expositions vidéo, des projections de films de vidéo-danse et des conférences ont occupé, pendant le Festival, à côté d'autres espaces de Cluj, la Salle Studio et la Petite Salle de la fabrique de pincesaux.

Les gens viennent à la *Fabrique* parce que, toujours dans la Salle Studio, sous le titre « court-circuit performatif », on a pu voir les plus récents spectacles de danse contemporaine réalisés au Centre National de la Danse de Bucarest, mais aussi des *one-man* et *one-woman shows* des étudiants sortis de la Faculté de Théâtre et de Télévision de Cluj (FTT). Artlink a offert aux étudiants un laboratoire de création chorégraphique, dirigé par Florin Fieroiu.

Les gens viennent à la *Fabrique* parce que dans la Petite Salle, à côté de ses collaborations avec d'autres théâtres de Roumanie, on a présenté jusqu'à maintenant cinq créations, rassemblées dans une micro-saison (le premier spectacle réalisé ici a été DÉLIRE A DEUX... À TANT QU'ON VEUT, d'Eugène Ionesco, dans une mise en scène et scénographie de Mihaela Panainte), deux ateliers de création pour enfants du quartier Marasti, où se trouve la fabrique de pincesaux (les enfants apprennent à réaliser des marionnettes et des instruments musicaux utilisés ensuite dans des exercices d'improvisation). Connus déjà pour leurs cours de *contact improvisation*, GroundFloor Group a présenté ici un de ses spectacles, AIR TISSÉ DE MOUVEMENT, un exercice expérimental auquel ont participé des danseurs et des diplômés du cours « d'improvisation électronique / renouvellement de la tradition / musique nouvelle » soutenu par Csaba Ajtony (Vienne) à l'Académie de Musique « Gheorghe Dima » de Cluj, un spectacle expérimental, donc, né de la relation entre la musique électronique *live* et le mouvement.

Les gens viennent à la *Fabrique* parce qu'ici ils peuvent voir aussi de grands films : l'un des événements les plus attractifs a été, par exemple, *La longue nuit des courts métrages*, organisé à Cluj par ShortsUP Roumanie et Uzinaduzina qui présente des films reconnus : le grand gagnant aux Oscars 2010, des films qui ont eu l'Ours d'Or et l'ours d'Argent à Berlin, les lauréats BAFTA, de l'European Film Academy et de Clermont Ferrand 2010, mais aussi une sélection des films les plus populaires de l'édition Anim'Est 2009, ainsi que des courts métrages de la section *horror* « Ombres » de la TIFF 2010 (*Transilvania International Film Festival*, qui se déroule à Cluj, chaque année, à la fin du printemps). Et il ne manque ni les débats, comme *Jour pour dire*, organisé par la Fondation AltArt, et qui se propose de contribuer à la propagation d'une culture du débat dans l'espace public et à l'engagement de la culture comme facteur actif des processus sociaux, économiques et politiques.

Pour toutes ces raisons, et pour beaucoup d'autres qui ne peuvent pas être retenues ici (pour les détails, vous pouvez visiter le site www.fabricadepensule.ro) les gens viennent à la *Fabrique*. En ce moment, elle est le lieu où tout semble possible. La *Fabrique* est aujourd'hui le lieu probablement le plus généreux et le plus attractif en termes de rencontre, manifestation et expérimentation d'art contemporain, sous ses multiples facettes. Les gens viennent à la *Fabrique* parce la *Fabrique* EST vraiment ce qu'elle veut promouvoir : un syncrétisme des arts contemporains, un « être ensemble » des artistes, des genres et des formes. Là, le public compte, parce qu'il est appelé à créer, aux côtés des créateurs, les œuvres d'art d'une génération qui se cherche encore. Mais au moins, ils le font ensemble.