

Génica Athanasiou.
Une comédienne roumaine dans l'avant-garde parisienne de
l'entre-deux-guerres

LAURENCE MEIFFRET¹

Abstract: *Génica Athanasiou. A Romanian Actress in the Parisian Avant-Garde during the Interwar Period.* After the armistice in 1919, a young girl of Bucharest, a student of Nicolae Soreanu at the Conservatory of Music and Declamation, decided to leave to study in Paris despite the opposition of her parents. So began the career of Génica Athanasiou (1897-1966), dedicated to the so-called "Theater of Art". On the Parisian stage, which was in full renewal, her choice of training goes towards a high standard, as she takes part at the foundation of l'Atelier, with Charles Dullin (former collaborator of Jacques Copeau). Afterwards, her career demonstrated the same rigor: her work was supervised by directors such as Georges Pitoëff, Antonin Artaud or Jean Cocteau on stage; Germaine Dulac, Jean Grémillon or Georg Wilhelm Pabst behind the camera. A thorough investigation shows that she takes part in all battles of the theatrical avant-garde, interpreting the first creations of Antonin Artaud, the Théâtre Alfred-Jarry, Jean-Louis Barrault and the Compagnie des Quinze (some of Copiaus). Fallen into oblivion after the Second World War, it was still thanks to the network of the avant-garde that she managed to work, for the new generation of directors: Sacha Pitoëff or Guy Suarès. Her route without compromise illustrates the ethical, almost monastic ideal, defended by the Théâtre du Vieux-Colombier and the Cartel's members: the spirit of the company searches for a collective transcendence without the temptation of ego, or even stardom, in favor of a collective work raised to a high level of creativity.

Keywords: Génica Athanasiou, Parisian avant-garde, theatre, cinema, actors of Romanian origin.

¹ Chercheuse indépendante, l.meiffret-gerard@orange.fr



Fig 1 : Man Ray : Portrait de Gélica Athanasiou en costume roumain, vers 1925.
Tirage original dédié par elle à un partenaire de *La Quadrature du Cercle*
de Valentin Kataïev (Théâtre de L'Atelier, 1930).

Figure oubliée en France et plus méconnue encore dans son pays natal, la Roumanie, Gélica Athanasiou, de son vrai nom Eugenia Tănase, ne survit aujourd'hui qu'à travers la correspondance amoureuse adressée par Antonin Artaud, son compagnon de 1922 à 1927 : les fameuses *Lettres à Gélica*².

² Publiées à Paris par la NRF/Le Point du Jour en 1969, trois ans après le décès de la comédienne.

Réduite à l'esquisse d'une femme passionnément aimée, la comédienne a disparu derrière les mots du poète, comme elle a disparu derrière quelques portraits élevés au rang d'icônes – en particulier ceux de Man Ray et de Philippe Halsman – que l'on admire sans toujours mettre de nom sur ce visage extraordinairement sculptural. Sans doute est-ce le sort fatal de toute carrière consacrée au Théâtre d'Art, comme l'on disait alors. Sans doute est-ce parce que l'arrivée du parlant au cinéma rompt les chances d'essor d'une renommée en train de s'établir. Mais une vie professionnelle de quarante ans ne saurait être limitée à un portrait en creux, ni se résoudre à un rôle de muse de ses compagnons, fussent-ils Antonin Artaud ou Jean Grémillon.

Le peu que l'on sait de Génica Athanasiou dessine au contraire l'esquisse d'une personnalité affirmée. L'aventure de son émigration en France, au lendemain de la Grande guerre, laisse pressentir une volonté farouche et l'urgence d'exprimer ses choix artistiques. Mais dès lors que l'on commence à s'intéresser à la personne derrière son légendaire, force est de constater que la comédienne n'a suscité aucune recherche biographique, aucun travail exhaustif sur un parcours apparemment riche. Seules quatre études de quelques pages lui ont été consacrées depuis son décès, il y a un demi-siècle³. On y traite de sa relation amoureuse avec Artaud ou des scandales surréalistes suscités par les créations auxquelles elle a participé, on y énumère ses principaux rôles, mais de sa vocation et sa formation, de ses aspirations premières, du développement et des accrocs de sa carrière, de l'ossature même de ses choix, rien ne transparaît. Pourtant, quelle matière digne d'étude que la simple succession de ses metteurs en scène : Charles

³ Il s'agit en 1966 de la préface aux *Lettres à Génica*, *op. cit.* : non signée, elle est de la plume de Paule Thévenin, éditrice alors anonyme (et aujourd'hui controversée) des *Ceuvres Complètes* d'Artaud pour Gallimard. Elle est suivie en 1970 d'un article d'Anca Costa-Foru, « Antonin Artaud și Jenica Atanasiu », *Secolul XX*, n° 4 : 168-173, et d'un court chapitre du livre de George Cuișbuș, *Vitrina cu portrete : actori romani în studiourile lumii* (Bucarest : Meridiane, 1970), 126-133 – lequel comprend de nombreuses erreurs malgré son intérêt. Il faut ensuite attendre trente ans pour disposer d'un article thématique en deux volets de Mirella Patureau : « Despre o cochilie suprarealistă și lumina unei stele ce s-a stins : Génica Athanasiou în penumbrela avangardei pariziene (I) », *Scena.ro*, n° 15 (oct.-nov. 2011), et « Două scandaluri din avangarda anilor 20 : de la *Antigona* lui Cocteau la primul film suprarealist, fluerat de ei înșiși. Génica Athanasiou (II) », *Scena.ro*, n° 17 (avr. 2012).

Dullin, Jean Cocteau, Georges Pitoëff, Antonin Artaud au théâtre, Germaine Dulac, Jean Grémillon et Georg Wilhelm Pabst à l'écran.

Dès l'abord, la carrière de Génica Athanasiou semble s'organiser tout entière autour de l'avant-garde dramatique. Hasard heureux ou engagement fervent, il se passe à peine plus d'un an entre son départ du Conservatoire de Musique et Déclamation de Bucarest et la fondation de la troupe de l'Atelier aux côtés de Charles Dullin. C'est peu pour une jeune fille seule, étrangère, et ne connaissant probablement personne à Paris. Il a fallu qu'agisse une forte aspiration personnelle à participer au renouvellement de l'art dramatique, tel que l'avaient préparé avant-guerre les hautes figures d'André Antoine, Aurélien Lugné-Poe, puis Jacques Copeau. Fallait-il encore les connaître et s'y intéresser suffisamment pour en faire son utopie – une utopie motrice capable de réussir la traversée de l'Europe en cendres, une utopie bâtisseuse capable de s'assimiler à l'histoire d'une troupe à édifier. C'est à partir de cet engagement et du défi originel lancé à soi-même, qu'est né mon projet d'établir la première biographie de Génica Athanasiou. En voici ce qui n'est encore qu'un *work in progress*, tant il est vrai que les recherches restent ouvertes en Roumanie.

Quelques points d'état-civil

Selon les archives municipales de Bucarest, Eugenia Tănase naît le 4 janvier 1897, un quart d'heure après sa sœur jumelle Profira, au domicile familial du 15 rue Uranus. Son père, Gheorghe, est un commerçant d'origine albanaise, avec de probables ascendances grecques. Sa mère, Ecaterina née Gheorghe, vient d'une famille paysanne de Buziaș, petite ville thermale du département de Timiș, alors sous domination austro-hongroise. Le couple a déjà une fille aînée de sept ans, Maria, et il est possible qu'un ou deux frères – Diomedé et /ou George – aient complété la famille, bien que sans certitudes actuelles les concernant. À l'exception de photographies retrouvées dans deux fonds d'archive privés, aucun témoignage ne subsiste sur l'enfance et l'adolescence bucarestoise de la jeune fille : ses domiciles successifs ont été détruits et les descendants d'éventuels neveux et nièces n'ont pu être retrouvés à ce jour.



Fig. 2-3-4 : Premier portrait connu de Gélica Athanasiou / Avec sa classe /
Avec des amies de lycée.

Cependant, en recoupant les différentes pièces du puzzle iconographique, quelques légendes au dos des tirages et les informations fournies par son dossier de naturalisation française⁴, il est possible de reconstituer partiellement le milieu dans lequel évolue Eugenia.

Pendant son adolescence, la famille habite rue Albă, de l'autre côté de calea Rahovei au regard du quartier Uranus, et semble mener une vie bourgeoise dans un cadre confortable, mais sans ostentation. L'éducation des enfants est soignée : Eugenia – ou plutôt Jenica, comme on l'appelle chez elle – apprend le français, suit des cours de danse, va au théâtre et peut-être le pratique déjà dans le cadre scolaire. Il n'est pas impossible qu'elle ait perdu sa jumelle Profira durant l'enfance, car plus tard, elle n'évoquera plus que son aînée Maria, dont elle restera proche jusqu'à la fin de sa vie⁵.

⁴ Dossier déposé incomplet en 1929, complété en 1930 et instruit en 1931, date officielle de sa naturalisation française sous le nom francisé d'Eugénie Tanase (Archives Nationales, Pierrefitte/Seine).

⁵ C'est pour revoir Maria que Gélica Athanasiou reviendra à Bucarest en 1936, ainsi qu'en 1964, deux ans avant son décès.



Fig. 5-6 : Gélica Athanasiou aux pieds de sa mère Ecaterina (?) /
Son père Gheorghe Tănase.

De Jenica nous est parvenue une trentaine de portraits, allant de l'âge de dix ans environ à la majorité, ce qui permet de dessiner l'évolution d'une fillette douée d'une beauté et d'une présence précoces, sachant prendre la pose et parfois même jouer à se mettre en scène. En studio ou chez elle ; seule, en famille ou à l'école ; en tablier de lycéenne, vêtement de deuil ou blouse roumaine, on la voit dans toutes les circonstances de sa vie sociale. Pendant la guerre, une série de clichés amateur la montre à domicile, sans doute à l'occasion de l'anniversaire de sa majorité, ou se préparant aux fiançailles de sa sœur Maria avec un jeune fonctionnaire, Petre Nicolescu, vers l'été 1917. C'est l'époque où, racontera-t-elle plus tard, ses parents commencent à insister pour la marier à son tour, tandis qu'elle leur oppose sa vocation, les menaçant de devoir « divorcer pour partir étudier le théâtre à Paris ».

Une vocation intransigeante

Sa passion semble précoce et impérative. On peut imaginer qu'elle a été favorisée par l'essor du cinématographe et par l'activité de la scène bucarestois bien sûr, mais l'aura des tournées entreprises par les grands comédiens français a certainement du jouer... Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Réjane, Silvain, les frères Coquelin, sans oublier la gloire roumaine de la Comédie-Française, Edouard de Max. Il ne faut pas sous-estimer non plus

l'effet sur la jeunesse de pionniers de l'avant-garde parisienne, en particulier Aurélien Lugné-Poe et Suzanne Desprès (l'incomparable *Nora* d'Ibsen), remarquables animateurs du Théâtre de l'Œuvre⁶, dont on sait combien la troupe fut assidue et pédagogue auprès du public roumain. Se produisant à Bucarest à plusieurs reprises entre 1903 et 1915, Lugné-Poe assortit cette dernière tournée – propagande culturelle en temps de guerre oblige – d'une série de conférences sur l'évolution du théâtre moderne. Mais surtout, sa troupe s'enorgueillit d'avoir compté les comédiennes les plus marquantes et entreprenantes de la nouvelle scène française, telles Georgette Leblanc (muse et interprète de Maeterlinck), Louise Lara (initiatrice d'Art et Action), Camille de Saint-Maurice (âme du Théâtre du Peuple à Bussang avec son époux Maurice Pottecher) et Marguerite Moreno (égérie des Symbolistes). Autant de modèles proposés à l'adolescente piaffante qu'est Jenica.



Fig. 6-7-8 : Aux fiançailles de Maria, sa sœur aînée, 1917 / deux portraits d'adolescence.

⁶ Fer-de-lance de la modernité dramatique, le Théâtre de l'Œuvre fut initié par un groupe d'artistes proches du Symbolisme : Paul Fort, Camille Mauclair, Lugné-Poe et les peintres nabis Édouard Vuillard, Maurice Denis et Pierre Bonnard. Son répertoire des plus audacieux contribua à faire découvrir Strindberg, Jarry et Claudel.

Toujours est-il qu'après l'armistice, quand rouvrent les portes du Conservatoire de Musique et Déclamation – la direction ayant dû fermer durant l'hiver 1917-1918 faute de chauffage – Eugenia Tănase décide de tenter le concours d'admission. Un compromis est trouvé avec ses parents : ils ne s'opposent pas à ses études théâtrales, si elle accepte de rencontrer d'éventuels prétendants. La jeune fille promet et, à la rentrée 1918, intègre le Conservatoire dans la première promotion d'après-guerre⁷. Elle s'est faite admettre dans la classe de Nicolae Soreanu, brillant sociétaire du Théâtre National et professeur très disputé. C'est dans son cours qu'elle va être amenée à travailler et sympathiser avec celui qui deviendra l'acteur le plus fameux de leur génération, un certain George Vraca. Au printemps 1919, lorsque le Théâtre National de Bucarest organise sa première tournée officielle dans les provinces restituées du Banat et de Transylvanie, les élèves s'empressent de passer des auditions pour participer à la figuration⁸. L'événement est d'importance car la troupe va se déplacer plusieurs mois, l'occasion d'approcher les sociétaires à l'œuvre.



Fig. 9 : Nicolae Soreanu

Mais ni Jenica, ni son confrère George Vraca ne semblent y avoir participé – et pour cause : ils ont tous deux Paris en tête. Elle, parce qu'elle prépare en secret son départ pour l'été, avec sa sœur pour seul soutien. Lui, parce qu'il y a fait ses études avant guerre et qu'il y retourne avec l'équipe nationale de rugby pour disputer les Jeux Interalliés. Pour leur génération, la Ville Lumière reste un aimant, surtout au lendemain d'un conflit qui a balayé leurs illusions. Il est d'ailleurs de tradition de partir s'y former et le Théâtre National attribue des bourses à cet effet. Les bénéficiaires en furent, entre autres, Ana Popescu, Mihail Pascaly ou plus récemment le couple vedette, Aristizza Romanescu et Grigore Manolescu (qui eurent Delaunay comme enseignant au Conservatoire de Paris). Aussi peut-on se demander si Nicolae Soreanu, le professeur de Génica, n'entre pas dans la confidence afin de la conseiller sur son projet.

⁷ Information émanant de son dossier de naturalisation, mais non recoupée encore auprès d'éventuelles archives du Conservatoire de Bucarest.

⁸ Ioan Massof, *Teatrul românesc în perioada 1913-1925*, vol. V (Bucarest : Minerva, 1974).

Les écoles nouvelles du comédien

Eugenia Tănase arrive à Paris le 21 juillet 1919. Dans un premier temps, elle va loger dans une pension de famille de la rue du Bois-de-Boulogne, comme en atteste un carnet de bons de sucre délivré par la mairie de Neuilly en cette époque de pénurie. Sa vie doit être assez précaire, puisqu'elle ne dispose que d'économies personnelles pour subsister.

Il lui faut donc trouver rapidement, à la fois un cours de théâtre et un moyen de survie, sans doute dans la figuration. Ce ne sera pas chose aisée quand toute une économie est à reconstruire, au théâtre comme ailleurs. Des décennies plus



Fig. 10 : Portrait de Gélica Athanasiou avant son départ de Bucarest, printemps 1919.

tard, elle rapportera à des amis avoir été d'une certaine naïveté en se lançant ainsi à l'assaut d'une telle capitale. Mais tout va s'organiser grâce à sa ténacité : dès la rentrée 1919, elle a pour professeur le grand tragédien Paul Mounet, qui, en fin de carrière, professe encore au Conservatoire. On ignore si elle s'est inscrite en auditrice libre ou si elle a pu accéder par concours à l'une des cinq places réservées aux étudiants étrangers. Qu'importe, puisqu'elle semble rapidement avoir cherché une formation moins académique. Dans le Paris en pleine effervescence du début des années 1920, deux écoles sont en voie de réformer l'enseignement de l'art dramatique : celle de Firmin Gémier à la Comédie-Montaigne et celle de Jacques Copeau qui, au retour de sa difficile expérience new-yorkaise, vient de reprendre en main les destinées du Vieux-Colombier. Mais le Conservatoire syndical de Gémier fonctionne déjà,

quand le cours de Copeau cherche encore ses locaux. Jenica s'inscrit donc au premier et y rencontre l'assistant de Gémier, un maître dont elle va suivre l'aventure pendant vingt ans : Charles Dullin.

Membre-fondatrice de l'Atelier

Il faudrait plus qu'un article pour décrire l'extraordinaire dynamisme de Dullin à l'aube du Théâtre de l'Atelier. Âgé de trente-cinq ans, il a connu la bohème montmartroise, partageant foi et famine avec les artistes du Bateau-Lavoir. Il a mariné dans les tranchées, a été blessé, démobilisé, et enfin a pu rejoindre ses pairs du Vieux-Colombier au Garrick Theatre de New-York, cela pour finalement se séparer de son maître Copeau. En 1920, n'ayant plus rien à perdre, il rumine un projet d'école à sa façon. Une femme vif-argent se trouve à ses côtés, qu'il vient d'épouser : la comédienne de l'Odéon Marcelle Jeanniot (Francine Mars à la scène), fille de peintre et personnalité du monde artistique⁹. Ensemble, ils se lancent dans la création d'une troupe-école, avec une utopie – « Arracher le Théâtre aux mercantis qui le déshonorent, le libérer des conventions artistiques qui l'étouffent. »¹⁰



Fig. 11-12 : Charles Dullin et Marcelle Jeanniot-Dullin, vers 1925.

⁹ Amie des poètes Valéry Larbaud et Paul Valéry, elle entretint une relation amoureuse avec Léon-Paul Fargue.

¹⁰ Programme-manifeste de l'Atelier-Montmartre en 1922, affiche de Louis Touchagues.

Un jeune professeur géorgien – Vassili Kouchitachwili (dit Kouchita) – et quelques élèves sont débauchés du cours Gémier. Jenica fait partie de ces membres-fondateurs et prend désormais le pseudonyme de Génica At(h)anasiou¹¹. Les autres sont Lucien Arnaud, Jean Mamy et six mois plus tard Marguerite Jamois. Une actrice aguerrie, Simone Dulac, et une musicienne en reconversion, Magdelaine Bérubet, les rejoignent. Cours et répétitions ont lieu au domicile des Dullin boulevard Pereire, dans la salle à manger familiale où a été dressée une estrade. Pendant l'été 1921, Dullin va imiter le Vieux-Colombier en ses débuts en se retirant à la campagne. Il loue une ancienne auberge à Néronville, dans le Loiret, et obtient de l'institutrice la jouissance du préau de l'école communale pour travailler. Là ont lieu les exercices – improvisation, masque, mime, diction mécanique, gymnastique rythmique inspirée de Jacques-Dalcroze. La construction de modestes décors s'effectue sous la direction de Kouchita, la fabrication des costumes sous celle de Marcelle Dullin. L'Atelier, au propre et au figuré. En août a lieu une première tournée villageoise, qui permet aux élèves d'affronter un public bon-enfant mais versatile, présent seulement les jours de foires aux bestiaux.

À la rentrée, les soutiens s'organisent¹², grâce auxquels la troupe parvient à louer un local minuscule dans le quartier des théâtres de la rive gauche, entre l'Odéon et le Vieux-Colombier. C'est une ancienne teinturerie sise rue Honoré-Chevalier, qui permet de travailler et de présenter de courts essais à une vingtaine de spectateurs – presse, mécènes potentiels ou partenaires. Le répertoire, lui, est moins restreint, car Dullin soumet ses élèves-comédiens à un feu roulant d'expériences, allant des classiques français aux auteurs du *Romancero* espagnol : Marivaux, Molière, La Chesnaye, Regnard, Mérimée, Calderón, de Castro... Le chef de troupe n'est pas un théoricien du théâtre à la façon de Copeau, il préfère travailler en

¹¹ On trouve les deux orthographes à ses débuts, tandis qu'elle use dans les formulaires officiels du nom dérivé Tanasesco, voire parfois même Stanesco sur les fiches d'hôtels. L'identité « fluctuante » d'Eugenia-Génica mérite à elle seule une étude plus fouillée, qui n'a pas sa place dans ce bref survol.

¹² Notamment financiers de la part du libraire d'art Henri Piazza et de sa fille Denise (future épouse de la star de cinéma Pierre Batcheff, qui jouera à l'Atelier avec Génica dans *La Comédie du bonheur* en 1926).

« pleine pâte » avant de concevoir une doctrine. Sa foi s'exprime dans le retour au texte seul et au « tréteau nu, quatre bancs en carré et quatre ou six planches dessus » : la liberté du dispositif scénique le plus simple, tel que le vantait déjà Cervantès¹³.



Fig 13 : A Néronville, répétition du *Divorce* de Regnard, été 1921 : Génica Athanasiou (à gauche), Simone Dulac, Lucien Arnaud, Magdelaine Bérubet, X et Charles Dullin en Arlequin.

Génica Athanasiou trouve dans ce bouillonnement créatif le bonheur de s'engager totalement. Ses journées sont denses et réglées à la façon d'un entraînement sportif : neuf heures de cours quotidiens, échelonnées par

¹³ Cité dans *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, catalogue d'exposition (Paris : Bibliothèque Nationale, 1963), n° 160.

tranches de trois heures, depuis le matin jusqu'à minuit. C'est qu'elle est de toutes les distributions, travaillant l'Isabelle du *Divorce* de Regnard, la princesse de *Moriana et Galvan* d'Alexandre Arnoux, doña Francisca dans *L'Occasion* de Mérimée et la magnifique Estrelle de *La Vie est un songe* de Calderón. Même si Dullin n'apprécie guère la notion d'emploi et saura la distribuer dans des rôles plus fantaisistes, il s'agit pour l'heure de rôles de jeune première dictés par son physique et son charme. Entrée dans l'âge de sa splendeur, la beauté de Génica n'a rien de classique aux yeux des Parisiens, au contraire elle les interloque : un visage puissant à l'architecture antique, que délimite l'implantation des cheveux en cœur ; des yeux dorés sous des cils noir bleuté ; une silhouette dansante et stable, qui transmet une évidence de plénitude, l'impression d'une *présence*. Et cette voix d'or expressive, cet accent « exotique » que l'on compare déjà à celui de Ludmilla Pitoëff, et dont la légende la poursuivra toute sa carrière pour le meilleur et pour le pire... Dans trois de ses rôles, la jeune femme donne la réplique à un garçon plein de fougue qu'elle a remarqué depuis son entrée dans la troupe. Un jeune Marseillais irrésistible qui vient de faire une saison chez Lugné-Poe, un poète dit-on, présenté à Dullin par Max Jacob. Il se nomme Antonin Artaud.

Une troupe pour nouvelle « patrie »

La troupe s'est en effet étoffée de nouvelles recrues, que Dullin appelle « ses jeunes farceurs » et sélectionne selon des critères autant humains que professionnels : « Il faut qu'ils soient *vivants*, bons buveurs, hâbleurs, blagueurs et gentils (...), de belles natures, de bonnes pâtes »¹⁴, en plus d'être des comédiens vierges des tics du métier, travailleurs et polyvalents. Tour à tour danseur, acrobate, jongleur, mime ou clown en scène, ils seront amenés en coulisses à se faire menuisier, peintre, palefrenier, couturier, secrétaire, colleur d'affiches ou portefaix. C'est l'esprit de troupe qui exige cela : ni vedette, ni théoricien ici. Le recrutement de ces nouveaux-venus est par nature

¹⁴ Monique Surel-Turpin, *Charles Dullin* (Louvain, Ed. Cahiers Théâtre, coll. Arts du Spectacle, 1983).

très diversifié. Un jeune couple, Tania Balachova et Raymond Rouleau, arrive du Conservatoire de Bruxelles. Orane Demazis est sortie lauréate de celui de Paris. Alain Baranger vient de l'École du Vieux-Colombier, tandis que Marcel Achard y était un souffleur frustré. D'autres n'ont encore eu le temps de se former, comme Louis Allibert ou Vital Geymond.

Il y a aussi quelques jeunes Roumains, qui, à l'instar de Génica, sont venus faire leurs classes à Paris. C'est un réseau qu'entretient Marcelle Dullin, en relation épistolaire avec Elvira Popescu et son ex-époux, le sociétaire du Théâtre National, Aurel Athanasescu¹⁵. Recommandés par le couple, pensionnaires ou boursiers du Conservatoire de Bucarest débarquent à Paris, où Dullin les reçoit volontiers comme artistes de complément ou élèves de l'École – ce que l'on ignore car peu d'entre eux mèneront ensuite carrière en France. Parmi eux, citons Viorica Anghel, Mina Axelrad, Marius Mateescu, Hadji Ștephăn, Valeriu Valentineanu et Ionel Țăranu, que remplaceront dans les années 1930 Maria Burbea, George Athanasiou, Aurelia Nicolesco, Mircea Balaban et Ecaterina Vlădescu-Olt (future Jany Holt).



*A l'inverse de Génica Athanasiou, **Viorica Anghel** appartient à une famille d'artistes qui a encouragé sa vocation. Nièce du poète symboliste Dimitrie Anghel et fille d'une lauréate du premier prix de musique au Conservatoire de Paris, elle entre en classe de chant au Conservatoire de Bucarest à la suite de ses deux aînées, Andreea et Lucia. Sur les conseils de la reine Elisabeta, les sœurs Anghel achèvent leur formation en France. Viorica y intègre l'Atelier, où elle restera jusqu'en 1925, avant de réussir dans des opérettes. Rentrée à Bucarest vers 1934, elle participera à l'association de la Jeunesse franco-roumaine et travaillera pour la radio.*

¹⁵ Après l'installation en France d'Elvira Popescu en 1923, le lien de L'Atelier perdurera avec Aurel Athanasescu, comme en témoigne un échange de vœux conservé dans les archives du Musée du Théâtre National de Bucarest. Un grand merci à Mme Vera Molea pour m'avoir permis de découvrir et consulter le fonds en cours d'inventaire des compagnies françaises.

GÉNICA ATHANASIOU. UNE COMÉDIENNE ROUMAINE DANS L'AVANT-GARDE PARISIENNE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES



De son vrai nom *George Ștephănescu junior*, **Hadji Ștephăn** est le fils du célèbre compositeur du même nom et de la mezzo-soprano *Alexandrina Gavalla*. Etudiant à Paris – comme ses frères *Victor*, architecte fameux, et *Gabriel*, peintre – il se produit avant guerre au *Lessing Theater* de Berlin, puis intègre la troupe de *Nottara* en 1915 à *Iași*. Il devient après guerre régisseur de *Firmin Gémier*, rencontrant ainsi *Dullin*. À l'Atelier, il se lie d'amitié avec le couple *Athanasiou-Artaud*, suivant *Artaud* chez les *Pitoëff* et participant à sa toxicomanie. Il rentrera à Bucarest peu avant la Seconde Guerre Mondiale, mais sans parvenir à s'y faire reconnaître.



De son vrai nom *Minnie Bleichman*, **Mina Axelrad** est une représentante du dynamisme du théâtre yiddish roumain, développé sous l'impulsion du dramaturge *Avram Goldfaden* – le « *Shakespeare yiddish* ». Fille et sœur de comédiens, elle joue dès l'enfance dans des troupes itinérantes en Roumanie, puis au *Yiddish Theater* de Berlin. Suivant *Goldfaden* qui veut y fonder une école, la famille *Bleichman* se fixe à Paris où *Mina* joue à l'Atelier comme artiste de complément. En 1925, elle partira avec son fiancé *Morris Axelrad*, comédien roumain établi à Londres, pour rejoindre le *Yiddish Theatre* de Buenos-Aires.



Valeriu Valentineanu est depuis 1915 pensionnaire du Théâtre National de Bucarest. Il a obtenu une bourse d'étude à Paris grâce au ministre de la Culture *Octavian Goga*, impressionné par sa prestation dans le rôle du bouffon de *La Nuit des rois* (ci-contre). Nommé sociétaire du TNB, il devra renoncer à cette bourse et abandonner sa formation à l'Atelier pour rentrer à Bucarest. Il s'illustrera notamment en *Hamlet*, en 1941, en alternance avec *George Vraca* et *George Calboreanu* dans la fameuse « bataille des Hamlet ».

Les deux patries de Génica Athanasiou se rejoignent ainsi au cœur même de son nouveau foyer, l'Atelier. Ces liens se voient encore renforcés par son amitié pour Bianca Maklès, seule Roumaine avec elle à être membre à part entière de la troupe, sous le nom de Lucienne Morand. Mariée avec le dadaïste Théodore Fraenkel et proche de Simone Breton, cette compagne va introduire Génica dans le réseau artistique et littéraire qu'elle fréquente avec ses cadettes : Rose, Simone et Sylvia, qui seront les épouses respectives d'André Masson, de Jean Piel et de Georges Bataille¹⁶.



Fig. 14-15: Eli Lotar : Bianca Fraenkel / Sylvia Bataille, vers 1926, deux des sœurs Maklès comédiennes à l'Atelier.

Ainsi se croisent et se fréquentent deux mondes, une bande féminine qui gravite autour des sœurs Maklès et plusieurs cercles masculins regroupés, qui autour des ateliers de la rue Blomet, qui autour des dimanche de Boulogne chez les Kahnweiler¹⁷.

¹⁶ Sylvia Maklès épousera après la Libération son nouveau compagnon, le psychanalyste Jacques Lacan.

¹⁷ Michel Leiris, *Zébrages* (Paris : Gallimard, 1992), chap. « 45, rue Blomet », et Patrick-Gilles Persin, *L'Aventure d'un grand marchand d'art. Daniel-Henry Kahnweiler* (Paris : Solange Thierry Editeur/ Bibliothèque des Arts, 1990).

Par Bianca Fraenkel, Génica côtoie les écrivains Georges Limbour et Michel Leiris, rencontre de jeunes photographes comme Denise Bellon et leur compatriote Eli Lotar. Quant à Sylvia Bataille, avec laquelle elle travaillera dans la Compagnie des Quinze (peu après le décès prématuré de Bianca), elle sera son lien vers une génération de dix ans sa cadette, en particulier certains membres des groupes d'agit-prop Octobre et Mars, tels que Roger Blin ou Sylvain Itkine. Mais c'est par Antonin Artaud, partenaire devenu compagnon de vie, qu'elle accèdera au théâtre surréaliste naissant, en interprétant pour lui la première pièce de Louis Aragon (*Au pied du mur* fin mai 1925) et celle de Roger Vitrac (*Les Mystères de l'amour*, en juin 1927 dans le cadre de la programmation inaugurale du Théâtre Alfred-Jarry).

Débuts au Vieux-Colombier

Mal logé, l'Atelier reste itinérant pour ses représentations, jouant deux fois par semaine salle Padeloup, rue des Ursulines, jusqu'à ce que l'entraide de l'avant-garde théâtrale fonctionne : généreusement, Jacques Copeau met sa salle à la disposition de la jeune troupe pour quelques matinées. Génica Athanasiou débute ainsi officiellement sur cette scène connue pour sa rigueur – les « Folies-Calvin » disent les mauvaises langues parisiennes ! Elle y joue les premiers rôles dans plusieurs succès remarquables, comme les intermèdes espagnols et surtout *La Vie est un songe*. C'est Antonin Artaud qui a dessinée les costumes de la pièce de Calderón et qui, très amoureux, fait un portrait de Génica dans son rôle d'Estrelle. Leur passion éclate, d'un idéalisme à la hauteur de leur exigence. Elle va lui inspirer des poèmes, des mises en scène, des dédicaces géniales et plus tard, de terribles lettres ouvertes, qu'il publiera sans adresse dans *Le Pèse-Nerf*, sous le titre emblématique de *Lettres de ménage*.



Fig. 16-17-18 : Gélica dans *L'Occasion* au Vieux-Colombier avec Jean Mamy et Marguerite Jamois, mars 1922/ Artaud, portrait de Gélica en *Estrelle*, juin 1922 / Artaud, costume du feu pour Gélica, août 1922.

Les troupes profitent de ce partage de scène pour échanger. Au Vieux-Colombier, deux pratiques fascinent Gélica et son compagnon : le nô japonais et le mime, qu'Étienne Decroux commence à développer en tant qu'élève. Leurs exercices quotidiens vont dans la même direction – porter un seau imaginaire, figurer le feu – poser le geste avant les mots. À corps perdu, Gélica se lance dans le travail d'improvisation mimée proposé par Dullin. Sa poésie imaginative y fait merveille, lorsqu'elle « incarne » une violette sous la mousse, un torrent en crue, l'éclosion d'une rose. Son don d'extraire la ligne-clef d'un mouvement lui donne une assurance quasi musicale, dont sauront tirer parti ses metteurs en scène et leurs compositeurs. Lui-même doté d'un grand sens du rythme, Dullin fait travailler de jeunes musiciens souvent issus de la *Schola Cantorum*, ainsi Arthur Honegger pour *Antigone* en 1922, Georges Auric pour *La Femme silencieuse* en 1925 et *Les Oiseaux* en 1928, Darius Milhaud (dont l'épouse Madeleine, comédienne, jouera parfois à l'Atelier) pour *Jules César* en 1937. Dès la saison 1924, Dullin recrute le danseur Georges Pomiès comme professeur-chorégraphe et accueille le mime Decroux dans la troupe, où il saura éveiller des vocations¹⁸ – celle de

¹⁸ Etienne Decroux, qui fait œuvre de militant artistique, jouera dans de nombreuses distributions aux côtés de Gélica : il sera notamment le Trotsky de *Tzar Lénine* en 1930 et contribuera à l'extrémisme formel du premier spectacle de Jean-Louis Barrault, *Autour d'une mère* (où elle interprètera la dame au phono).

Jean-Louis Barrault en particulier. Vivier l'un pour l'autre, l'Atelier et le Vieux-Colombier mettent expériences et moyens, sinon en commun, du moins à disposition réciproque : ainsi Dullin recevra-t-il à son tour Copeau lorsqu'il aura son propre théâtre. Cet esprit de partage préfigure la mise en place du Cartel, qui fera joindre leurs efforts à Dullin, Pitoëff, Jouvet et Baty à partir de 1927.

L'Atelier-Montmartre



Fig. 19 : Maurice Utrillo, Le Théâtre de l'Atelier, vers 1925.

En octobre 1922, Dullin trouve à installer sa troupe au Théâtre-Montmartre, une ancienne petite salle de banlieue place Dancourt, au pied de la Butte. Pendant dix-huit-ans, la vie professionnelle de Génica Athanasiou va s'ancrer là. Elle délaisse son hôtel du Quartier-Latin pour emménager un temps chez les Dullin, où Artaud la rejoint parfois, lorsqu'il a dépensé ses maigres cachets dans sa consommation de laudanum. C'est une vie collégiale et gaie malgré le manque de ressources, mais pour préserver son intimité, la jeune femme va ensuite louer des chambres au mois dans le quartier, en fonction des tournées tournées et tournages. Pour des raisons d'économie, elle quittera aussi Paris pendant les mois de la morte saison estivale, allant dans des villes de cure pour maintenir l'équilibre d'une santé fragile. Il est vrai que la troupe doit déployer des trésors d'inventivité pour parvenir à améliorer l'état du théâtre, produire et survivre à la fois. Cette pauvreté imposée conduit souvent l'huissier jusqu'à l'Atelier et Marcelle Dullin jusqu'au Mont-de-Piété, où elle met en gage son argenterie ou ses fourrures. Il en naîtra une farce aigre-douce, *La Parade du sou*, faisant appel aux donateurs pour « placer leur or à fonds perdu » !

Chaque comédien-membre s'est fait actionnaire de son outil de travail : Génica pour une action de 200 francs, qu'elle renouvellera annuellement jusqu'en 1932, date à laquelle elle ne travaillera plus à l'Atelier qu'un semestre

sur deux. La plus belle décennie de son engagement semble véritablement avoir été celle des années 1920, avec ses rôles contrastés – de la tragique Antigone à la pétillante Wanda Waleska du *Joueur d'échecs* – et des auteurs contemporains que le public parisien découvre grâce au flair de Dullin : Jacinto Grau, Alexandre Arnoux, Armand Salacrou... C'est la décennie de la ferveur partagée autour d'une règle commune, où les comédiens se livrent en oblats et vestales à leur art, au cœur d'une communauté au sens quasi-monastique du terme¹⁹.



X XX

Fig. 20 : *M. de Pygmalion* de Jacinto Grau à l'Atelier, février 1923 :

X : Antonin Artaud en Pedro Udermalas (maquillé en noir) /

XX : Génica en Belle Pomponina.

Une Antigone dada

La première grande création de l'Atelier en ses murs se prépare fin 1922 sous la houlette de Jean Cocteau, qui y met en scène son adaptation condensée et anarchisante de l'*Antigone* antique. Le choix qu'il fait avec

¹⁹ L'inspiration de la règle bénédictine de ces jeunes troupes est très bien suggérée par le travail en cours de Roberta Collu et Raphaëlle Doyon, in *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)* (Paris, CRAL-EHESS, 2013) : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00981265/document>

Dullin de leurs collaborateurs montre un désir commun de dépoussiérer les versions Grand siècle dans la tradition du Français et tenter d'en retrouver une idéale pureté archéologique. Picasso est invité à créer les décors, Mlle Chanel (dont c'est la première incursion en scène) les costumes, et Honegger la partition. À cet éblouissant ensemble s'adjoint une distribution osée, donnant la vedette à deux grands débutants autour de Dullin-Créon : Génica Athanasiou dans le rôle-titre et Antonin Artaud en devin Tirésias.



Fig 21 : Man Ray, Génica en Antigone, décembre 1922.



Fig. 22 : Vogue France, décembre 1922.



Fig. 23 : Vogue Studio, tirage redessiné par Jean Cocteau.:
Vogue Studio, tirage redessiné par Jean Cocteau.

C'est pour la comédienne une convergence de chances qui va la lancer sur la scène parisienne et lui faire connaître son premier scandale dada, la propulsant au rang d'icône de l'avant-garde. Drapée dans un *himation* tricoté par des artisanes irlandaises pour Chanel, fardée au khôl et au blanc de céruse selon le dessin des masques de Picasso, la « jeune Grecque » de Cocteau fait sensation par l'étrangeté de sa beauté, de sa diction et de ses poses de statuaire antique, moins dansées que mimées. Une génération d'adolescents s'identifie aussitôt à une telle héroïne, à l'instar d'un Maurice Sachs fasciné.



Fig. 24 : Julien Pavil, Gélica en Antigone, *Comoedia*, 1922.

La critique, les érudits, les écrivains s'emparent de ce spectacle novateur, en cherchant les sources d'inspiration sans parvenir à en démonter la magie. Le masque est ici supplanté par le maquillage blanc figeant les traits pour mieux styliser les expressions, dans la tradition du Pierrot au théâtre de foire, dans celle surtout des nôtres chers à Suzanne Bing et à l'équipe du Vieux-Colombier. C'est aussi un rappel de l'Irma Vep de Feuillade, héroïne moderne – et proto-surréaliste – par excellence. Le travail sur la diction semble également très particulier.

Pour Cocteau et Honegger, leur héroïne prend la tonalité d'une contralto dramatique. Gélica subit un *training* astucieux visant à faire oublier son accent en le sublimant : pour retrouver le phrasé de l'Antique, on l'oblige à parler « à froid » et à jeter ses mots comme des salves. Et en effet, la générale vire au feu d'artifice ce 20 décembre 1922, quand se présentent au contrôle un commando dadaïste « anti-Cocteau » et un huissier muni du papier bleu... pour saisie immédiate de recette ! Après ce baptême du feu, *Antigone* devient l'événement de la saison et son interprète, la découverte à suivre : une « nouvelle Eve

Francis ». La notoriété du spectacle dépasse bientôt les frontières du microcosme parisien et de ses guérillas claniques. Après bien des critiques – André Gide, Paul Valéry, Raymond Duncan – et au moins autant d'éloges – François Mauriac, Marie de Régnier, Henri Hoppenot – c'est au tour de l'intelligentsia étrangère de se déclarer. Ezra Pound, alors correspondant de *The Dial*, admire sans réserve l'adaptation controversée de Cocteau, la déclarant supérieure à celle de Swinburne. W. B. Yeats envisage pour sa part d'en faire une trilogie à l'Abbey Theatre, avec ses propres adaptations de Sophocle. Quant à Igor Stravinsky, il demandera à Cocteau cinq ans plus tard d'écrire le livret de son opéra *Oedipus-Rex*. Cette *Antigone* s'impose ainsi comme l'une des œuvres-manifestes du début des Années Folles, exaspérant puristes et rétrogrades. « Antigone cubiste, Antigone dada, Antigone au Bœuf sur le toit, les chefs-d'œuvre supportent tout », ironise un chroniqueur d'*Action-Française*²⁰. Au cœur de la mêlée, Génica Athanasiou est remarquée, encensée, portée au pinacle, malmenée parfois. Émouvante, hiératique, grandiose, exceptionnelle, pathétique, « elle est Antigone elle-même », « elle est tout ce que vous voudrez, grecque ou roumaine, barbare ou artificielle mais elle a un accent tragique qui emporte tout », « moitié ridicule, moitié sublime – au total déchirante ». Ce rôle décisif pour elle, nul n'en parle mieux qu'Antonin Artaud qui, douze ans et une séparation plus tard, l'évoquera toujours avec le même éblouissement²¹ :

Si dans cette pièce il y eut un triomphe vraiment humain, c'est la tragédienne Génica Athanasiou qui l'obtint pour son interprétation d'Antigone. Jamais je n'oublierai la voix dorée, frémissante, mystérieuse de Génica Athanasiou-Antigone en train de faire ses adieux au soleil. Sa plainte venait d'au-delà du temps, et comme portée par l'écume d'une vague sur la mer Méditerranée, un jour inondé de soleil (...). C'était réellement la voix de la Grèce archaïque.

²⁰ Lucien Dubech, le 25 décembre 1922.

²¹ « Le Théâtre d'après-guerre à Paris », *La Nouvelle Revue Française*, n° 262 (1^{er} juillet 1935) : ce texte sera repris lors d'une conférence à Mexico un an plus tard.

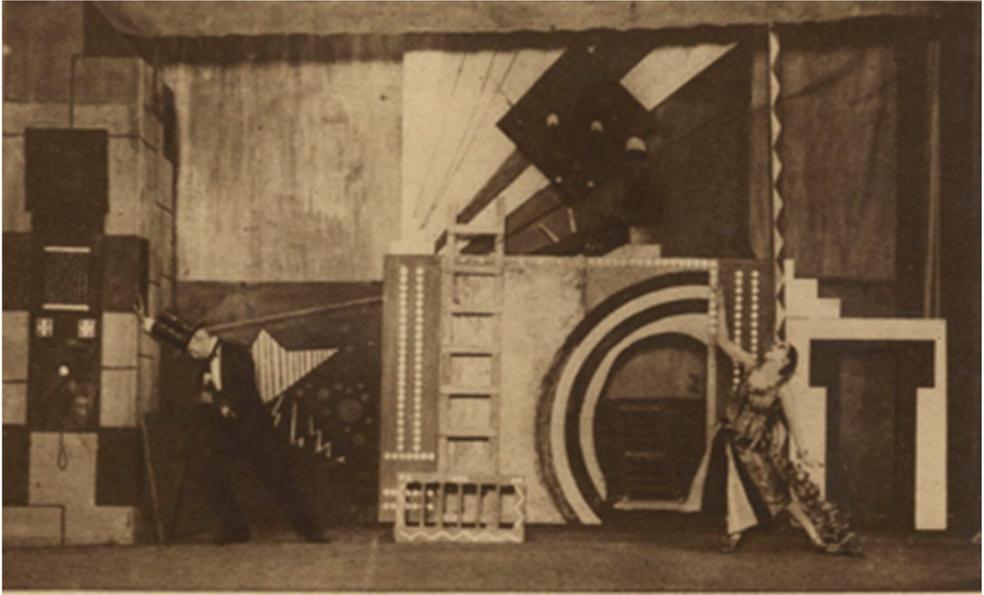


Fig. 25 : Génica Athanasiou en princesse Tétragone (à droite) en 1924 dans *Petite Lumière et l'Ourse* d'Alexandre Arnoux, qui sera aussi scénariste de *Maldone*.

Premiers rôles muets

Antigone a rendu Génica Athanasiou désirable aux yeux des réalisateurs. Elle débute en 1924 sous la direction de Jacques-Robert dans l'adaptation d'un roman à la mode, *Le Comte Kostia*, pour la firme des Cinématographes Phocéa. La gageure est de s'y imposer en garçon – et en fils de Conrad Veidt – dans un drame romantique dont les héros sont masculins et les interprètes, de grands noms de l'écran : Daniel Mendaille, André Nox et Paul Pauley. Ce rôle inattendu, d'adolescent travesti révolté par sa condition, est délicat, mais lui permet de se distinguer dans les scènes tendues qui l'opposent à Conrad Veidt, au sommet de son charisme. À la sortie du film début 1925, la presse salue cette performance.



Fig. 26-27 : *Le Comte Kostia* avec Conrad Veidt, 1925 /
Maldone avec Charles Dullin, 1928.

Maldone, sa seconde interprétation à l'écran débute en 1927 à l'initiative de Dullin, qui monte sa propre société de production pour réaliser le premier long-métrage d'un jeune musicien et documentariste, Jean Grémillon. Gélica Athanasiou est alors en train de se séparer d'Antonin Artaud, après des mois tourmentés. En juin 1925, au lendemain de la représentation difficile d'*Au pied du mur* d'Aragon au Vieux-Colombier²², elle a dû être hospitalisée en urgence pour une intervention qui va la priver de pouvoir un jour être mère. Ce sont ses amis Bianca Fraenkel et Hadji Ștephăn qui l'ont assistée dans cette épreuve, Artaud se trouvant en tournage en Italie, puis monopolisé par la correction d'épreuves de *L'Ombilic des limbes*. Tourné à Néronville avec les comédiens de l'Atelier²³, *Maldone* devient pour Gélica l'occasion d'un bilan affectif et d'un épanouissement professionnel. Incarnant une séduisante gitane, elle y paraît plus mûre, pleine d'aisance et particulièrement en beauté sous l'objectif d'un réalisateur conquis. Sur le plan cinématographique, il s'agit d'une expérience audacieuse voire

²² Robert Aron, futur co-fondateur du Théâtre Alfred-Jarry avec ses amis Roger Vitrac et Antonin Artaud, a été hué par les surréalistes pendant la conférence d'ouverture, avant qu'une bagarre ne se déclenche et l'empêche de continuer. Le résultat a été une succession de brouilles, entre Artaud et Breton, entre Aragon et Aron.

²³ Outre Marcelle et Charles Dullin, l'entourent Edmond Beauchamp, Vital Geymond, Isabelle Kloucovsky, Jean Mamy, Georges Séroff, mais aussi hors Atelier : la jeune Annabella et Roger Karl, du Vieux-Colombier.

révolutionnaire, filmée sur pellicule panchromatique avec des procédés novateurs : effets de surimpression, d'accélération, de plongée, très gros plans... Mais amputé par le distributeur, ce film inspiré reste incompris lors de sa sortie en 1928.



Fig. 28-29 : Deux affiches de *Maldone*, dont à gauche celle non exploitée du jeune décorateur André Barsacq, 1928.

Icône surréaliste

Parallèlement, Génica Athanasiou travaille avec Germaine Dulac dans un projet où elle devait initialement retrouver Artaud : *La Coquille et le clergyman*. Le scénario, qui est de sa plume, a été écrit en pensant à elle pour le rôle de la femme-soleil autour de laquelle tournoient les fantômes. Mais Dulac craint l'exigence voire l'omniprésence d'Artaud, par ailleurs retenu en studio par les retards du *Jeanne d'Arc* de Dreyer. La relation tendue de la réalisatrice et de l'auteur fait en quelque sorte écho à celle des anciens amoureux, Artaud regrettant l'adaptation et le rôle du clergyman autant que l'éloignement de son amie. Son amertume s'exprime lors de la première du film en février 1928 au Studio des Ursulines, où ses ex-camarades surréalistes mènent pour lui le tapage. On ignore si Génica est présente dans la salle, mais lui-même s'y trouve

en compagnie d'Alexandra Pecker, danseuse des Folies-Bergère avec laquelle il entretient une amitié amoureuse. Les deux jeunes femmes participent alors au Théâtre Alfred-Jarry, entré dans ses années d'intense production (1927-28) : Génica y joue dans *Les Mystères de l'amour* de Vitrac et un acte du *Partage de midi* de Claudel ; Alexandra Pecker dans *Ventre brûlé* d'Artaud et *Le Songe* de Strindberg²⁴. Quoi qu'il en soit, l'aventure de *La Coquille* s'avère être doublement manquée pour son scénariste. Selon lui pas assez extrémiste dans l'onirisme, ce premier film surréaliste – avant ceux de Dali, Buñuel et Cocteau – marque aussi la fin des relations du couple en tant que tel.

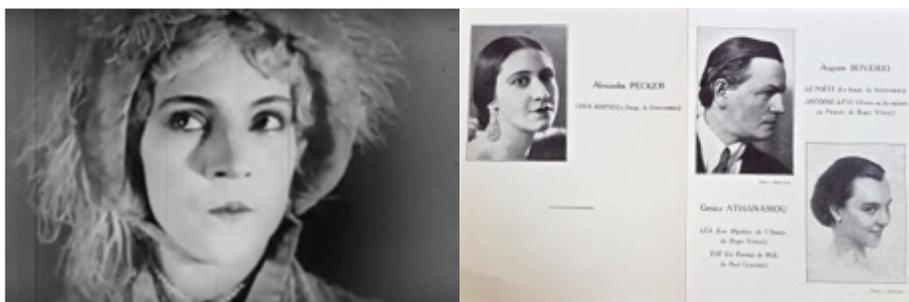


Fig. 30-31 : *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, 1928 / Alexandra Pecker et Génica Athanasiou au programme du Théâtre Alfred-Jarry, 1928.

Depuis *Antigone*, une succession de scandales surréalistes accompagne en somme la plupart des créations où Génica tient la vedette, particulièrement dans les mises en scène d'Artaud. Celui-ci, à la différence de ses compagnons, Aragon et Vitrac mis à l'écart, s'est exclu plus qu'il ne l'a été du mouvement surréaliste. Sa muse n'en demeure pas moins l'une de leurs égéries, hautement appréciée en Ysé lors de la représentation anti-censure du Théâtre Alfred-Jarry... Cette Ysé interdite de représentation par Claudel, qu'Artaud a mise en scène en une sorte d'ultime « cadeau » de rupture.

²⁴ Il était même question qu'Alexandra Pecker remplace Génica Athanasiou dans *La Coquille et le clergyman*, si celle-ci ne parvenait pas à se libérer pour le tournage.

De l'Atelier à la compagnie Pitoëff

Cependant l'activité de l'Atelier, si elle ne faiblit pas, impose toujours la précarité aux comédiens. Dès 1925, Dullin autorise donc ses permanents à jouer en représentation sur d'autres scènes du théâtre d'art, dans ce qu'il conçoit comme la préfiguration du Cartel. Alors qu'Artaud vient de quitter la compagnie Pitoëff, Génica Athanasiou va s'y produire à trois reprises entre 1925 et 1932. Dans *L'Assoiffé* d'Aristide Derera, *Faits-divers* de Gobius et *La Louise* de Jean-Jacques Bernard, elle remplace chaque fois Ludmilla Pitoëff indisponible. Il est vrai que les deux comédiennes frappent par leur ressemblance et leur intensité (trop d'ailleurs, avait prévenu Artaud, pour qu'elle puisse entrer dans leur troupe). Mais Georges Pitoëff l'apprécie et recourt à ses services ponctuellement, tournant même avec elle l'une de ses rares prestations à l'écran : *La Machine à sous*, un court-métrage d'Emil-Edwin Reinert.



Fig. 32 : *La Comédie du bonheur*, avec Pierre Batcheff, 1932.

Après avoir donné la réplique à de nouveaux partenaires – notamment aux excellents Louis Salou, Jean d'Yd, Maria Germanova et Jim Gérald – Génica rentre chez Dullin où l'attend un peu de répit. Après ces années précaires, deux grands succès permettent à la troupe de connaître une certaine stabilisation. Avec *La Comédie du bonheur* de Nikolai Evreïnoff en 1926 et *Volpone* de Ben Jonson en 1928, l'Atelier dispose d'un fonds de répertoire qui, avec son inaltérable *Avare*, lui garantit des recettes. Cela n'empêche pas Dullin de poursuivre ses tentatives risquées et de connaître de cuisants échecs. Génica participe à toutes les aventures et leurs revers : applaudie en naïve Colomba (*Volpone*), en Iris-la-Rapide (*Les Oiseaux*) ou en danseuse mystificatrice (*La Comédie du bonheur*), elle se voit ignorée dans de jolis rôles, comme la Véra de *Patchouli* d'Armand Salacrou, qui ne tient pas à l'affiche. Au tournant de 1932, s'affranchissant de l'actionnariat de l'Atelier, elle n'y joue plus en représentation que la moitié de l'année. Cette disponibilité va lui permettre de participer à des créations sur d'autres scènes, des tournées avec d'autres compagnies ou des tournages.

GÉNICA ATHANASIOU. UNE COMÉDIENNE ROUMAINE DANS L'AVANT-GARDE PARISIENNE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES



Fig. 33-34 : *Les Oiseaux*, 1928 / *L'Assoiffé* avec Georges Pitoëff, 1925.



Fig. 35 : *La Quadrature du cercle* de Valentin Kataïev, avec Marcel d'Orval, Gélica Athanasiou, X, Etienne Decroux, Bianca Maklès (?) et Lucien Arnaud, 1931.



Fig. 36-37 : *Patchouli*, avec Julien Bertheau, 1930 / *La Machine à sous*, court-métrage, 1932.

Vers le parlant, vers la normativité

Jean Grémillon est entre-temps devenu son compagnon. En 1928, il lui confie le premier rôle féminin de *Gardiens de phare*, un mélodrame adapté du Grand-Guignol par Jacques Feyder. À ce huis-clos tragique, le réalisateur impulse un souffle épique où son élément favori, la mer, va accompagner la descente du héros dans la folie. Le rôle est tenu par Vital Geymond, partenaire et ami de l'Atelier, qui forme avec Génica un couple idéal de jeunes premiers. Malgré un tournage très difficile en Bretagne²⁵, ce film lyrique connaît le succès, notamment grâce aux somptueux décors en studio d'André Barsacq et au travail poétique du chef-opérateur Georges Périnal. La carrière cinématographique de Génica Athanasiou semble dès lors lancée. Plusieurs couvertures de revues lui sont dédiées au titre de jeune actrice prometteuse. Les nouvelles sollicitations ne vont pourtant pas porter leurs fruits. Son rôle de bohémienne comparse de Gilles de Rais est quasi intégralement coupé au montage dans *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, réalisé par Marco de Gastyne²⁶. Il n'en subsiste qu'une apparition fugitive et une très belle photographie de tournage (fig. 38). Le film connaît d'ailleurs l'échec face à la version de Carl Dreyer sortie la même année – aléas de la distribution.

²⁵ Les comédiens sont victimes d'un grave accident qui modifie la distribution et bouleverse le plan de tournage, reportant de six mois les prises de vue en raison de la création de *Volpone* à l'Atelier.

²⁶ Avec Simone Genevois dans le rôle-titre, Jean Debucourt, Philippe Hériat et Gaston Modot.



Fig. 38-39-40 : *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne, 1929 /
Gardiens de phare de Jean Grémillon, 1929 / *Don Quichotte* de G. W.
Pabst avec Fedor Chaliapine, 1933.

Suivent deux films parlants qui sonnent le glas d'une carrière cinématographique pour Gélica : avec *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst et *Colomba* de Jacques Séverac se pose avec acuité la question de l'accent et de la diction. La modestie du rôle de la servante permet de ne pas s'en soucier dans le premier opus. Mais celui de *Colomba* semble avoir été plus délicat à négocier. Avec notre oreille contemporaine, certains critiques ont prétendu que la comédienne « parlait faux », quand sa hauteur de ton était celle de sa génération. Elle ne fera en tout cas pas de doublage, comme ses camarades, dans les périodes difficiles de l'après-guerre. Cependant un autre facteur intervient, bien plus déterminant, qui est la beauté typée de l'actrice. Remarquons que depuis ses débuts à l'écran, elle n'incarne qu'une seule catégorie de femme, l'Étrangère. Gitane dans *Maldone* et *La Merveilleuse Vie*, bretonne bigoudène dans *Gardiens de phare*, corse dans *Colomba* ou castillane dans *Don Quichotte*, elle est toujours cette autre que scénaristes et premiers directeurs de casting se plaisent à opposer à de blondes rivales, telles Annabella ou Josette Day. Ce registre réduit, et sans doute l'image d'interprète de l'avant-garde, n'inspire guère les producteurs. Ce qui fonctionne une dernière fois pour *Colomba* – dont il faut souligner que Gélica seule fait l'affiche, au propre et au figuré – ne saurait servir dans le cinéma de la quotidienneté qui se développe alors. Plus rigide encore qu'au théâtre,

l'emploi filmique de Génica est celui de l'héroïne ou de la tragédienne : comment pourrait-elle faire irruption sous les traits d'une dactylo ou de la voisine de palier ? Les préjugés sont tenaces, puisque seul un débutant a été capable de l'imaginer en serveuse de café (Reinert, dans *La Machine à sous*, 1932). Dans le domaine de la réalisation, Grémillon se trouve lui aussi victime de tels partis-pris qui entravent l'essor de sa carrière : trop esthète, trop lyrique, trop poétique... il devra partir tourner à l'étranger jusqu'à la guerre. Toujours est-il que l'offre se tarit pour Génica Athanasiou, au profit de comédiennes plus lisses et primesautières.



Fig. 41 : *Colomba*, 1933.

Les jeunes compagnies d'avant-garde

Les années 1930 voient l'éclosion de nombreuses jeunes troupes issues tout à la fois de l'esprit du Vieux-Colombier, de l'éclatement des Copiaus et de l'activisme des groupes d'agit-prop accompagnant le Front populaire. Dès 1934, Génica Athanasiou participe à leur action, d'abord dans la Compagnie des Quinze, puis dans celle encore informelle de Jean-Louis Barrault, bientôt dite du Grenier des Grands-Augustins. La première a été fondée en 1929 par d'anciens Copiaus – dont Michel Saint-Denis, neveu et disciple de Copeau, et Marie-Hélène Dasté, sa fille – et a fait ses débuts sur la scène même du Vieux-Colombier. Saint-Denis désire diffuser en Europe les principes de rénovation

théâtrale dont ils ont hérité. Pour ce faire, les Quinze prennent le parti d'exporter leur quatrième saison, en se produisant à Bruxelles et à Londres dans une pièce d'André Obey²⁷ : *Don Juan ou l'homme de cendres*. Génica retrouve dans la distribution d'anciens camarades de l'Atelier, Sylvia Bataille et François Vibert, et côtoie des comédiens aux parcours très divers, comme Pierre Fresnay (ancien sociétaire du Français devenu vedette depuis son interprétation à l'écran du *Marius* de Pagnol) ou Sylvain Itkine (remarquable animateur du groupe de théâtre-ouvrier Mars)²⁸.

En 1935, Jean-Louis Barrault est élève de l'Atelier depuis quatre ans et travaille aux côtés d'Artaud sur *Les Cencis*, tout en aspirant à mettre en scène par lui-même. Lorsqu'il décide de se lancer dans l'aventure, Génica devient l'un de ses soutiens indéfectibles et bénévoles, comme elle l'a été pour le Théâtre Alfred-Jarry. *Autour d'une mère*, adaptation d'un roman de Faulkner, va être créée à Lyon et accueillie à l'Atelier en clôture de saison. Il s'agit de la quintessence des expériences sur le corps menées avec Etienne Decroux et Jean Dasté. La tentative paraît si décapante, que Dullin lui-même en reste médusé : des comédiens quasi nus mimant l'action, peu de texte, des décors minimalistes de Félix Labisse, des perruques et un masque en fil de fer, la partition du guitariste cubain Tata Nacho... rien à quoi un public même averti puisse se raccrocher. « À côté de ça, dira Dullin à la veille de la générale, Artaud c'est du boulevard ! » Certains comédiens en viennent même à se désister. Mais le spectacle, qui débute dans une ambiance de curée, parvient à retourner une salle subjuguée. Le pari est réussi. Barrault, installé au Grenier des Grands-Augustins (les combles d'un ancien hôtel particulier dont Dora Maar fera bientôt l'atelier de Picasso), officialise sa compagnie sous le nom du lieu²⁹. Déjà lié à Roger Blin, il accueille dans ses murs les répétitions du groupe Octobre. Génica se retrouve ainsi dans le creuset de cette nouvelle vague théâtrale portée par Prévert, Itkine et Barrault, et le phalanstère bohème

²⁷ Le dramaturge sera nommé administrateur de la Comédie-Française en 1945.

²⁸ Les deux hommes joueront ensemble dans *La Grande Illusion* de Renoir cinq ans plus tard. Sylvain Itkine, trotskiste, résistant et juif, sera dénoncé pendant l'Occupation et mourra sous la torture entre les mains de la Gestapo de Lyon.

²⁹ La troupe comprend Génica, Jean Dasté, Blanche Picard, Paul Higonenc, Marthe Herlin, Sylvain Itkine...

constitué autour d'eux. Au Grenier des Grands-Augustins s'invente un art de vivre en troupe qui inclut voisins, enfants et amis. On y voit passer Robert Desnos, Marcel Duhamel, Antonin Artaud, Théodore Fraenkel, le petit Mouloudji, les sœurs Dabija que la « bande à Prévert » a surnommé Gréty et Gazelle³⁰... En février 1936, en plein mouvement social, les Compagnons du Grenier reprennent *Autour d'une mère*, en s'associant au caustique *Tableau des Merveilles* d'Octobre : leur coalition aussi est en marche.



Fig. 42-43 : *Don Juan ou l'homme de cendres* au Globe Theatre de Londres, 1934 / *Jules César* avec Marcel d'Orval à l'Atelier, 1937.

Retour à Bucarest

La seconde moitié des années 30 est moins intense professionnellement, Génica se consacrant plus à sa vie personnelle. Naturalisée en 1931, elle porte désormais le nom francisé d'Eugénie Tanase et se fait simplement appeler Mme Génica à l'Atelier. Un certain George Athanasiou vient d'entrer dans la troupe comme comédien et second régisseur... peut-être s'agit-il d'un de ses frères présumés, ou d'un cousin : impossible de le confirmer pour l'heure. À partir de 1935, Génica habite avec Grémillon rue Saint-Simon et

³⁰ D'origine roumaine, Margareta et Graziella Dabija sont elles aussi arrivées en France en 1919. La première a épousé le surréaliste Jacques Baron et fait carrière de modiste, avant de devenir compagne du peintre-photographe Otto Wols. La seconde, costumière de théâtre, est la compagne du « père de la Série Noire » Marcel Duhamel, avant d'épouser Louis Bessières, compositeur au sein du groupe Octobre.

leur appartement se fait le lieu de rassemblement de plusieurs couples amis, œuvrant tous dans les milieux du spectacle : les Barsacq, avec lesquels ils partent souvent en vacances dans le Cotentin, les Roland-Manuel, les Milhaud, les Spaak, les Sokoloff, les Vakalo... Cette période semble un apaisement dans la vie affective de la jeune femme. Après une création au Théâtre de l'Œuvre – *Gwen et sa meute* de Franz Winterstein – elle se replie sur la scène de l'Atelier, où elle participe à la reprise du *Médecin de son honneur* de Calderón : Inès en 1933, elle interprète doña Mencia en 1935.

Alors qu'elle retourne à Bucarest en 1936 pour rendre visite à sa sœur et son beau-frère, il semble qu'un hommage lui soit rendu à l'initiative de George Vraca. On sait que celui-ci a passé quelques mois à Paris en 1931, pour le tournage de *Televiziune* sous la direction de Jack Salvatori. Il y a beaucoup fréquenté le monde dramatique, et notamment l'avant-garde. Souhaite-t-il remercier sa consœur et faire reconnaître son travail à leurs compatriotes ? Selon Georges Cuibuș, il organise une soirée en son honneur au Grand Hôtel du Boulevard, en y conviant les sommités de la scène roumaine. Là, il lui offre l'occasion de se produire dans sa langue natale devant un public roumain. Entourée de son ancien professeur Nicolae Soreanu et de plusieurs vedettes du Théâtre National (Romald Bulfinski, Valeriu Valentineanu et Atanasie Pop-Martian), Génica aurait interprété un acte du succès de la saison, *Hervey House*, dans la mise en scène de Soare Z. Soare. De retour à Paris, ses derniers rôles avant guerre seront ses ultimes collaborations avec Dullin : Portia dans *Jules César* (1937) et Myrrhine dans *Plutus, l'or* (1938). Elle ne remontera en scène que dix ans plus tard, alors que l'Atelier ne sera plus leur maison, mais celle d'André Barsacq. S'ouvre alors la période la plus sombre de sa vie, cette décennie chômée du fait de la guerre et de sa santé défaillante, mais surtout de la rupture douloureuse avec Grémillon qui souhaite fonder une famille.

Une communauté d'amitié

Après guerre, Génica Athanasiou reprend difficilement le cours de sa carrière. Une génération nouvelle arrive qui la méconnaît et ses anciens compagnons connaissent leurs propres revers : Dullin reste sans théâtre,

Artaud sort à peine d'internement, Grémillon peine à trouver des financements. Plus modeste et moins lisible, son parcours se tourne pourtant toujours vers des entreprises exigeantes. Pour son retour en scène, elle incarne ainsi successivement la mère du *Chemin de Damas* de Strindberg (1949) et la vieille fille sadique de *La Grande et la petite manœuvre* d'Adamov (1950). A l'écran en revanche, elle use de pseudonymes pour tourner des silhouettes qui ne sont qu'alimentaires³¹. Sa vie reste matériellement très difficile, au point que plusieurs compagnons de l'Atelier s'en émeuvent. À l'initiative de Marcelle Dullin, Vital Geymond et Lucien Arnaud, se crée une « communauté d'amitié » pour lui permettre de faire face en toute dignité. Des personnalités amies comme Jean Cocteau, Marcel Achard et André Barsacq vont en faire partie pendant plusieurs années – mais aussi les musiciens Henri Sauguet et Jane Bathory, les galeristes Louise Leiris et Henry Kahnweiler.



Fig. 44-45-46 : *Le Chemin de Damas*, 1949 / Troupe de Guy Suarès (bas :Claude Ferna, Guy Suarès, X, Pascale de Boysson, Laurent Terzieff / haut : Génica Athanasiou et Marc Eyraud), 1954 / *Yerma*, 1956.

³¹ Elle tourne des figurations ou de silhouettes pour Jean-Paul Le Chanois (dans quatre films), Christian Stengel (deux films), Jacques Becker, Christian-Jaque, Jean Stelli, André Cayatte et Jean Renoir. Ses apparitions les plus consistantes sont celle de la duègne Fatima dans *Le Comte de Monte-Cristo* de Robert Vernay, tourné en 1953 aux côtés de Jean Marais – ancien élève de l'Atelier qu'elle connut à ses débuts en 1937 dans *Jules César* –, et de la mère supérieure dans *Les Frères Bouquinquant* de Louis Daquin en 1947, où elle donne la réplique à Jean Vilar, autre ancien de chez Dullin.

Grâce à ce soutien, Génica Athanasiou parvient à stabiliser son état de santé et peut réinvestir un emploi régulier. D'anciens camarades des Copiaus la font travailler, tel Aman Maistre. Le réseau Artaud intervient à travers Roger Blin. La famille Pitoëff l'associe à la jeune compagnie de Sacha, avec lequel elle joue Tchekhov au Studio des Champs-Élysées (1951 et 1959), au Théâtre de Poche (1952), en tournée méridionale et algérienne (1953). Enfin, elle entre dans la troupe du jeune metteur en scène Guy Suarès, dès sa création et jusqu'à sa décentralisation à Tours (1954-58). Elle y a pour partenaires des débutants qui vont constituer une relève de choix : Tatiana Moukhine, Pascale de Boyssonet, Laurent Terzieff. Avec eux, elle donne notamment *Hedda Gabler* d'Ibsen et *Yerma* de Garcia Lorca – dans des seconds, voire troisièmes rôles. En 1961, sa participation aux *Troyennes* d'Euripide, dans une mise en scène de Jean Tasso, constitue son chant du cygne.



Fig.47 : *Les Célibataires*
d'après Henri de
Montherlant, 1962.

Entre 1960 et 1962, la télévision lui offre l'occasion de rôles modestes dans des dramatiques et des adaptations, tournées sous la direction de maîtres du genre, Jean Prat ou Albert Riera. En 1963, elle prend la décision de se retirer à la Maison de retraite des artistes dramatiques de Pont-aux-Dames. Elle retourne une dernière fois en Roumanie l'été suivant, pour visiter sa sœur devenue veuve. En juillet 1966, elle doit être hospitalisée à la suite d'un accident cardiaque et décède à l'âge de soixante-neuf ans. Sa sépulture au carré des comédiens du cimetière de Couilly Pont-aux-Dames ayant été détruite par l'ouragan de 1999, il ne reste plus trace de sa mémoire dans son pays d'adoption.

Bilan de carrière

Génica Athanasiou aura donc connu une carrière théâtrale pleinement active entre 1921 et 1938, deux décennies où s'inscrit précisément l'existence de l'Atelier de Dullin. Plus brève a été sa carrière cinématographique, circonscrite entre 1924 et 1933, mais marquée par des premiers rôles notables chez de grands réalisateurs. Ce bilan, quelque peu frustrant quant à ses développements ultérieurs, n'en garde pas moins ses lettres de noblesse. Au terme d'une soixantaine de rôles, elle aura été parmi la première génération d'interprètes à se confronter à des auteurs contemporains inconnus en France (Pirandello, Kataeïv, Evreïnoff, Grau, Lorca), surréalistes (Aragon, Vitrac), dramaturges de l'absurde (Adamov) et tenants d'un théâtre populaire de qualité, aujourd'hui plus ou moins méconnus (Arnoux, Salacrou, Achard). Dans le répertoire classique, elle a fréquenté les grands anciens (Sophocle, Euripide, Aristophane, Shakespeare, Ben Jonson, Molière) comme les rénovateurs du tournant du XXème siècle (Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Claudel). Pour une comédienne de troupe comme elle, dévouée à l'esprit collectif plus qu'à sa carrière personnelle, l'ambition porte sur la qualité du texte et la vision de la mise en scène. Exigeant, souvent confidentiel et atypique, son parcours ne dévie jamais de sa ligne et fait preuve d'une grande intégrité. En cela, il semble nécessaire aujourd'hui de réévaluer sa mesure de comédienne. Inoubliable Antigone, elle personnifie la muse et l'interprète favorite des rares auteurs dramatiques du Surréalisme. Discrète mais scandaleuse à son corps défendant, Génica Athanasiou occupe de la sorte une place rare, pour ne pas dire unique, dans le paysage théâtral de l'entre-deux-guerres.

Références

- ARTAUD Antonin. *Lettres à Genica Athanasiou*. Paris : Gallimard, 1969.
- ARTAUD Antonin. *Lettres de ménage*. In *Œuvres*, Paris : Quarto/Gallimard, 2004.
- BARSACQ Jean-Louis. *Place Dancourt : La vie, l'œuvre, l'Atelier d'André Barsacq*. Paris : Gallimard, 2005.

GÉNICA ATHANASIOU. UNE COMÉDIENNE ROUMAINE DANS L'AVANT-GARDE PARISIENNE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

- BARRAULT Jean-Louis. *Souvenirs pour demain*. Paris : Le Seuil, 1972.
- BÉHAR Henri. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard/Idées, 1979.
- BONDI Dinu, VRACA Valeria. *George Vraca*. Bucarest : Editura Meridiane, 1967.
- CERNAT Manuela. « Présences françaises dans le cinéma roumain, présences roumaines dans le cinéma français de 1895 à 1945 ». *Revue roumaine d'histoire de l'art*, t. XXII (1985) : 55-56.
- COLLU Roberta, DOYON Raphaëlle. *Les années Copiaus (1925-1929), Registres VII*. Paris : Gallimard/Pratiques du Théâtre, 2017.
- GALIBERT Thierry. *La Bestialité*. Cabris : Ed. Sulliver, 2008.
- GHIYATI Karim. « Charles Dullin et Grémillon ». 1895, n° hors-série *Jean Grémillon* (oct. 1997) : 5-14.
- JOUFFROY Alain. *La Vie réinventée, L'explosion des années 20 à Paris*, Paris : Robert Laffont, 1982.
- LORELLE Yves. « Théâtre corporel et mime au XX^e siècle ». *Revue de la BnF, Les Arts du mime*, n° 40, 1 (2012) : 16-23.
- MÈREDIEU Florence de. *C'était Antonin Artaud*. Paris : Fayard, 2006.
- MIGNON Paul-Louis. *Charles Dullin*. Paris : La Manufacture, 1990.

LAURENCE MEIFFRET, Ph.D at the University of Paris-I Panthéon-Sorbonne Nouvelle, in History of Art, was a post-thesis resident at l'Ecole Française de Rome, which published the last version of her thesis : Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Spiritualité et programmes picturaux, Collection de l'Ecole Française de Rome, n° 324, Rome, 2004. Her research interests are concerned with links between iconography, religious cult and theatre. She was the first director of the Beauport Abbey, a historical monument in North Brittany, working on the restoration project, archeological and historical research, exhibitions, publications and animations (1993-2011). Now an independant researcher, she is currently working on a book focusing on three major women in personal and artistic life of Antonin Artaud : Génica Athanasiou, Alexandra Pecker and Sonia Mossé. She is also preparing an exhibition on Génica Athanasiou, which will take place in the Museum of Romanian Literature, in collaboration with l'Institut Français de Bucarest, during the French-Romanian Season in 2019.

