

par la haute tenue théorique des arguments et opinions. Pour les jugements de valeur, l'auteur se rapporte, dans une modalité créatrice, à quatre facteurs essentiels pour une juste compréhension du domaine étudié: le document, l'histoire, la perspective historique, la vision contemporaine.

*Clio et Melpomène*, ce vaste ouvrage d'histoire, de théorie et de critique théâtrale, surprend d'une manière prégnante, dialectique, le phénomène roumain de théâtre contemporain et représente une œuvre de référence solide pour l'histoire de cette discipline artistique.

Ana Maria Popescu

MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România* (Le Théâtre prolétaire en Roumanie), Bucarest, Ed. Meridiane, 1977, 224 p.

Trop peu connu — nous nous en rendons compte maintenant —, présenté d'une façon sporadique et fragmentaire, le théâtre prolétaire de la période de l'entre-deux-guerres en Roumanie est pour la première fois exploré dans la plénitude de ses manifestations caractéristiques et de ses multiples significations. À présent que nous avons à la disposition le volume de Margareta Andreescu — éloquent résultat des préoccupations passionnées et de longues et laborieuses recherches «sur le terrain» — nous nous demandons, évidemment surpris, comment il a été possible qu'une telle lacune sur la carte de nos recherches d'histoire du théâtre ait pu persister aussi longtemps. S'il est vrai que les écrits sur l'activité de la presse, des bibliothèques, des clubs ouvriers se sont avérés d'une réelle utilité, comme l'atteste aussi la bibliographie du volume, cette même bibliographie indique seulement quelques articles de peu d'ampleur, dès qu'il s'agit de manifestations scéniques des groupes artistiques prolétaires.

L'auteur nous informe dès le début de son intention de mettre au jour l'activité théâtrale ouvrière organisée dans la période mentionnée, sous l'égide du Parti Communiste Roumain, le théâtre joué par les ouvriers pour les ouvriers, et en premier lieu le spectacle révolutionnaire d'agitation, jouissant, à juste titre, d'une appréciation toute particulière. Après une brève rétrospective de ses modalités d'affirmation avant 1918, la matière proprement dite du livre est judicieusement compartimentée en quelques sphères principales, révélatrices, de manifestation du théâtre prolétaire: 1) celui joué en

général dans des clubs, les parcs, etc.; 2) celui entrepris, dans des conditions plus difficiles, dans les prisons, les camps de concentration; 3) celui réalisé dans les collectivités ouvrières des Roumains à l'étranger — division qui, par elle-même, témoigne de l'importance de la contribution historiographique.

La recherche s'effectua à partir de la presse et des documents d'archives dans de nombreuses villes du pays, s'étaya sur certains écrits antérieurs de référence, mais surtout, chercha et consigna des dizaines de sources orales d'information, fondamentales en l'occurrence pour la réussite du but proposé. L'ouvrage présente et discute les conditions d'existence, les formes d'organisation déterminées, avec un spécifique national (comme il ressort aussi de la comparaison avec celles d'autres pays), ainsi que les relations avec le mouvement théâtral prolétaire de l'étranger. De sorte que, d'une manière permanente, directe ou indirecte, le théâtre prolétaire est considéré dans ses rapports avec la réalité socio-politique interne et internationale, dans sa motivation idéologique active, animé par la «conscience de l'utilité sociale de l'acte scénique». Des distinctions s'imposent — faites avec soin et compréhension du moment historique — le séparant des objectifs des théâtres «populaire» «pour ouvriers», véhiculant d'une façon officielle la conception et les intérêts culturels des classes dominantes.

Comme il était naturel, l'étude a été réalisée à la «confluence de deux disciplines — l'histoire du mouvement ouvrier et l'histoire du théâtre». Les liens avec la lutte et les actions du Parti Communiste Roumain, le rôle de guide et de stimulateur du parti dans le déroulement de cette activité théâtrale sont observés dans leur continuité. L'auteur utilise surtout les références historiques disposées par zones, afin de pouvoir détacher l'importance des facteurs régionaux dans la détermination des caractéristiques artistiques et d'ordre organisateur, distinctes sur le territoire du pays, en fonction de l'ambiance psycho-sociale, du climat socio-culturel, des «flux artistiques» incitateurs, de la réceptivité au neuf, ou — d'autre part — des aspects de l'application «du système gouvernemental coercitif». L'auteur soutient, s'étayant sur des exemples convaincants, que «outre les moments significatifs du mouvement ouvrier qui le guidait dans son ensemble, dans le cadre d'une étape plus grande et indépendamment des aptitudes propres à chaque groupement, les sinuosités de l'évolution du théâtre prolétaire, une série de ses caractéristiques, doivent être considérées comme résultant de l'impulsion déterminante de certains facteurs spécifiques»

(p. 24). L'exposé se concentre, dans une première partie du volume, sur quelques zones géographiques, dont on remarque les efforts, les essais tenaces, les conséquences scéniques, l'importance et les particularités. C'est ainsi que s'impose l'activité théâtrale prolétaire de la capitale, avec l'apparition des premiers textes d'un répertoire engendré par des objectifs politiques concrets (*Dimineața albă* (La Matinée blanche) par S. Semo, *Bolșevicul* (Le Bolchévick) par N. Popescu-Doreanu), sa diversification grâce aux préoccupations de B. Lebli pour la mise en scène, à travers une optique de grande actualité, de quelques pièces classiques (M. Gorki, G. Hauptmann), à celles de Iosif Ligetti et du Groupe Théâtral Ouvrier (1931–1933) pour les spectacles d'agitation sur des textes collectifs, proposant au débat public des problèmes pressants de la vie interne et internationale («le journal vivant»), transformant l'homme de la rue en commentateur («le joueur d'orgue de Barbarie»). Un vaste et efficace réseau de formations théâtrales prolétaires s'étend au cours de ces années à travers le pays entier (la vallée de la Prahova, les grandes villes et centres ouvriers tels: Timișoara, Jassy, Craiova, Arad, Cluj, Oradea, Brașov, Tîrgu Mureș, Reșița, Pașcani, des ports comme Brăila, Galați), en un flux continu. On trouve, alors qu'on transmet «l'estafette», des solutions d'organisation pour une revivification artistique, présentant un répertoire divers, constitué de pièces classiques et modernes, roumaines (I. L. Caragiale, G. M. Zamfirescu et d'autres) et étrangères, montées intégralement ou en fragments, des textes dramatiques écrits exprès (*La școală* (À l'école) par Aurel Marinescu, *Interior* (Intérieur) par I. Popescu-Puțuri, *Ancheta* (L'Enquête) par Maria Arsene, *Înainte de potop* (Avant le déluge) par Nagy Istvan etc.), des opérettes et des pièces avec chansons, des tableaux vivants allégoriques, de nombreux monologues, récitations, couplets avec une adresse précise, des chœurs parlés.

L'histoire des manifestations théâtrales prolétaires et celle du mouvement ouvrier sont corrélées ensemble et complétées par des arguments et des explications. Les exemples sont en général éloquentes, grâce à une bonne sélection, d'un intérêt majeur par les données inédites offertes et les observations impliquées, et l'on peut remarquer en même temps, en tant que traits persistants: l'utilisation des procédés spectaculaires dans les manifestations quotidiennes de la lutte de classe dans le Banat, le mélange entre la tradition et le neuf dans le spectacle prolétaire en Moldavie, la relation entre l'abord de certains genres dramatiques et l'étape historique où ils ont lieu, comme dans les représentations de Reșița, la modification des signi-

fications et des accents en fonction du contexte politique aux différentes mises en scène des *Bas-Fonds*.

Un chapitre d'une importance essentielle nous semble être celui consacré au théâtre «derrière les barreaux et les barbelés», où sont insérés les récits de ceux qui l'ont réalisé dans des conditions inhumaines, terribles, dans les prisons (Doftana, Galata, Caransebeș, Mislea, Dumbrăveni) et les camps de concentration (Vapniarca, Grosolovo).

Dans un aperçu intitulé «du texte au spectacle» — de la seconde partie du volume — l'auteur entreprend un examen des formes de spectacle propres au théâtre prolétaire de Roumanie, «depuis la récitation au tableau vivant et au chœur parlé» auxquels viennent s'ajouter le couplet politique, la pantomime, le procès littéraire, le spectacle-lecture, le théâtre d'ombres, «les miroirs déformants», les marionnettes — menant plus d'une fois à des formes combinées, déterminées par des possibilités (non seulement) matérielles et les circonstances où elles avaient lieu. D'une manière explicite ou implicite, en tenant compte de tout ceci, apparaissent la complexité et la variété des conditions de réalisation du spectacle prolétaire et, en même temps, nous est indiquée sa position dans le phénomène culturel du mouvement théâtral de l'entre-deux-guerres. Ne sont pas omis non plus les aspects qui prouvent les attaches du théâtre prolétaire avec le mouvement intellectuel progressiste, la participation de quelques professionnels (tel G. M. Zamfirescu). Le théâtre prolétaire est considéré dans sa mission politique éducative, claire ou en cours de clarification, faisant partie d'une action culturelle-artistique à multiples buts, avec des formes de manifestation souvent conjuguées: littéraires, musicales, chorégraphiques, mais aussi scientifiques ou sportives. Le support théorique de tels spectacles est dès le début obtenu par la connaissance des écrits et idées qui circulaient à l'époque, de Romain Rolland, M. Kerjentev, Piscator, étant axé sur «l'impératif politique défini avec précision». Il se particularise par la modalité de discuter les problèmes du théâtre prolétaire dans la situation concrète de la classe ouvrière de Roumanie (les tâches artistiques immédiates qui lui reviennent, les genres artistiques et les formules scéniques nécessaires pour leur efficacité à un moment donné). En tant que «prototype d'organisation et artistique du théâtre prolétaire» chez nous, est apprécié le Groupe Théâtral Ouvrier, méritant une analyse ultérieure approfondie, comme le méritent aussi les développements scéniques de la récitation (de B. Lebli, par exemple), la continuation de la tradition

du tableau vivant (avec pantomime allégorique), les réalisations du «chœur parlé» (lequel quitte la scène du club pour sortir au grand air, dans l'ambiance d'un coin de ville ou sur les bords d'une rivière, ou pour éclater en protestant, dans une salle de tribunal).

Le premier livre sur le théâtre prolétaire roumain était un livre depuis longtemps nécessaire. Sa parution doit être consignée comme une remarquable réussite. Il sera, croyons-nous, un début stimulateur des recherches théâtrales en cette direction, d'autant plus qu'il constitue une expérience fertile pour les investigations contemporaines du spectacle politique d'agitation.

Ion Cazaban

AUREL CURTUI, "*Hamlet*" în România («Hamlet» in Romania), Bucharest, Ed. Minerva, 1977, 280 p.

A new doctoral dissertation in literature is a highly gratifying endeavour; yet, it is a pretentious one, too, when the subject tackled is Shakespeare's masterpiece, *Hamlet* and its reception in Romania.

Naturally, the fact that Romanian culture has become, in the course of time, acquainted with Shakespeare's outstanding works and especially with one of his masterpieces, *Hamlet*, at first through French or German renderings and only subsequently through direct contact with the original English text, has been highly beneficial for this culture, enabling it to approach more closely one of the summits "for all seasons" of universal literature. This approach has proved most fertilizing ever since. In his *Preliminaries* the author deals precisely with this aspect, endeavouring to present it most adequately. The first chapter, *The Reception of Shakespeare's Work in Romanian Culture*, contains, first, an overview of the attitude towards Shakespeare, as expressed by the representatives of universal culture since the titan's time; it is followed by a presentation of the first echoes of his works in Romania, due either to their readers (acquainted, in most cases, not with the original text, but with various German and French renderings of it) or to the theatrical performances of several of them. The author acquaints us with the excellent appreciations of Shakespeare's works expressed by such first-rate Romanian writers and cultivated people as G. Barițiu, I. Eliade-Rădulescu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, I. Ghica, M. Emi-

nescu, B. P. Hasdeu, N. Filimon, I. L. Caragiale. Al. Odobescu, I. Slavici, T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Davila as well as by several prominent 19th-century actors, such as M. Pascaly, M. Millo, Gr. Manolescu. In the 20th century a new stage is marked by the contributions of eminent writers and critics, e.g. N. Iorga, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, I. Botez, T. Vianu, Al. Philippide. Unfortunately, both in this chapter and in the last one, the author seems to have completely overlooked the great echo and influence Shakespeare's works, in general, and *Hamlet*, in particular, have had on the great poet and thinker Lucian Blaga and on another eminent Romanian poet, Ion Barbu. Instead, the author dwells too much upon the rather sentimental and superficial echoes of Shakespeare's works in Tudor Arghezi's poems, where such echoes are at times even too much "transfigured", e.g. in Arghezi's own *Hamlet*, which is in fact a kind of parody rather than a replica, because instead of the would-be "depth" the author believes in, Tudor Arghezi uses actually a Balkan truculence fully alien to the true Shakespearean spirit. In the same way, Victor Eftimiu's poems inspired by *Hamlet* are quite rhetorical and grandiloquent, being "Shakespearean" only in form. We should mention also another regrettable omission of a prominent poet, who has really known how to render most adequately in his own works the true Shakespearean spirit — we mean the poet Vasile Voiculescu.

The second chapter, headed "*Hamlet*" în Romanian, is a highly judicious and comprehensive survey of the fifteen integral translations and of some separate renderings of scenes and soliloquies from the tragedy. Although the author does not neglect the first Romanian renderings of *Hamlet* (most of them rather poor, following German and French intermediary versions, but having, nevertheless, got the glory of "breaking new ground") due to I. Barac, D. P. Economu, Gr. Manolescu, he lays stress, and with good reason, too, on the translations made from the English original; his own considerations in this respect are often of the utmost interest, and would perhaps deserve a separate treatment, owing to the pertinent remarks on Shakespeare's specific style and language, so rich in peculiarities of their own. The translations analyzed by A. Curtui are due to: A. Stern (very well analyzed, all its qualities and drawbacks being rightly pointed out); V. Anestin and V. Demetrius (both quite deservedly labelled "rather weak"); C. Popescu-Azuga (rather too rashly treated,