

Le 30 Novembre 1983 l'Institut d'Histoire de l'Art a été l'amphitryon de la séance de communications ayant comme thème *Unitate și continuitate în arta românească* (Unité et continuité dans l'art roumain); à cette occasion Manuela Cernat, Florian Potra et Mihai Florea ont fait des communications dédiées au cinéma et au théâtre.

Par sa communication *Contribuția pionierilor cinematografului român și a cineaștilor contemporani la susținerea idealului de unitate națională* (La contribution des pionniers du cinématographe roumain et des cinéastes contemporains au soutien de l'idéal d'unité nationale) Manuela Cernat a relevé le fait que, malgré la réduction fréquente du cinéma à un art subordonné à l'industrie, il a réussi dès ses premières années d'existence d'orienter ses efforts vers la sensibilisation des consciences à propos des grands idéaux du peuple. Dès 1897 et 1918 les actualités, les documentaires et les films de fiction des pionniers avaient le rôle de transmettre par l'intermédiaire des images le message de solidarité. Cet écho réel dans les masses a été consigné par la presse, également, ce qui est souligné par Manuela Cernat qui mentionne l'influence exercée par le film de Leon Popescu *Independența României*, diffusé sur tout le territoire du pays, initiant en même temps que la tradition des évocations historiques la mission patriotique-mobilisatrice de l'art du film. Dans le contexte des réalisations actuelles on a consolidé la tradition du film historique au cadre généreux de « l'épopée nationale », en soulignant la persistance de l'idéal d'unité et d'unification durant des siècles. Par l'intermédiaire des documents l'auteur nous cantonne aux années de début du cinématographe pour nous faire comprendre que, peu à peu, d'art « allié » à l'histoire, le cinéma est devenu histoire lui-même, une histoire récente d'un art qui s'impose graduellement. Manuela Cernat particularise une fonction que l'art du ciné-

matographe s'est assumée dès ses débuts, celle de devenir un instrument efficient dans le modelage des consciences.

Florian Potra examine dans la communication *Ipoteze pentru un film al Unirii* (Hypothèses pour un film de l'Union) la nature de la relation de la cinématographie nationale avec les événements historiques de l'Union et constate qu'il n'y a aucune évocation directe de l'acte et du processus d'unification accomplie en 1918 (et en 1859), par conséquent « le film (ou les films) de l'Union sont, tous, à faire ». Les expériences et les œuvres finies renvoient à trois hypothèses fondamentales concernant l'accès des cinéastes à l'histoire: le film spectacle tend vers la structure et la facture de la superproduction, de « colossal » qui accorde priorité au plaisir de l'œil, à l'évasion et à la détente; le film illustratif, didactique, naturaliste et émotionnel, basé sur le vraisemblable du type « comme-si-nous-étions-là-bas ». Ces catégories rapprochées ont trouvé leur confirmation dans des films comme *Neamul Șoimăreștilor* ou *Vlad Tepeș*. La troisième catégorie représente le film œuvre d'art, ou le cinéma poétique qui considère le film historique non seulement un spectacle, mais une œuvre d'art qui se propose à côté de la « représentation du passé » de chercher une expression métaphorique pour celui-ci. Les deux premières modalités se trouvent à la disposition de tout metteur en

scène-technicien avec des résultats satisfaisants. La dernière catégorie mentionnée, plus difficile du point de vue de la réalisation, pourrait synthétiser le poétique et le politique, les phénomènes et les essences. Le réalisateur, créateur d'une œuvre d'art viable, exerce à l'intérieur de celle-ci une fonction socio-historique et esthétique, en situant le cinématographe au domaine de l'art et non au domaine de l'industrie. « On peut affirmer que le fait le plus patriotique d'un véritable artiste est de composer des chef-d'œuvres » (George Călinescu) et tenant compte de cette recommandation on attend des réalisateurs le futur film de l'Union.

Dans sa communication *Teatrul — o cale spre înfăptuirea Unirii*, Mihai Florea a souligné le caractère de tribune sociopolitique du théâtre et ses valences éducatives et patriotiques au long de l'histoire, mettant en évidence le fait que ces traits s'accroissent dans les grands moments de l'histoire, tels ceux qui ont conduit à l'accomplissement de l'idéal séculaire des Roumains : l'Union.

Dans la seconde session de communications, qui a eu lieu le 26 Janvier et qui a eu comme sujet l'Union, les exposés ont été soutenus par Olteea Vasilescu et Daniela Gheorghe.

Olteea Vasilescu signale dans sa communication *Unirea oglindită în filmul documentar* (L'Union dans le documentaire) les films de fiction qui ont atteint le thème de l'Union, « constituant un pivot de l'édifice, encore en construction, de l'épopée cinématographique nationale ». L'auteur observe que les événements de 1859 n'ont pas encore trouvé leur transposition dans un langage cinématographique. Les courts métrages qui ont illustré les événements historiques de l'Union appartiennent à la catégorie des films de science popularisée et sont destinés au répandissement des connaissances d'histoire. Ils se sont réalisés par l'intermédiaire des preuves qui ont résisté au long du temps : des vases, des ornements, des statues, des armes, des monnaies, des monuments funéraires etc. À la question : « Le film de popularisation est conférence ou spectacle ? » Olteea Vasilescu formule une réponse valable plutôt dans le plan théorique que dans celui pratique. « Il est conférence et spectacle ».

84 Dans *Note despre dramaturgia Unirii* (Notes sur la dramaturgie de l'Union)

Daniela Gheorghe a défini avec le terme « d'art occasionnel » les événements de la vie sociale comme source génératrice, déclarée et évidente de la création artistique. L'auteur relève le fait que dans leur qualité de témoins de ces événements les écrivains ne peuvent se soustraire à l'impression qui domine et la littérature en offre de nombreux exemples. L'attribut, « occasionnel » n'exile pas l'œuvre en dehors de la sphère esthétique, au contraire, il peut même, par sa force d'irradiation, dépasser l'époque qui leur a servi de prétexte. Daniela Gheorghe remarque en même temps le fait que la littérature occasionnelle est en grande partie privée d'accès à la durée, elle connaît une existence éphémère, égale à celle de l'événement qui l'avait déclenchée, se déplaçant, peu à peu, vers la périphérie de l'existence artistique, et seule sa valeur documentaire se conserve intacte. On souligne l'impact que les créations occasionnelles exercent sur le public lorsqu'elles visent les problèmes aigus de la société respective. Au cas d'un consensus d'aspirations entre l'artiste et le public la communication directe prédomine la finalité esthétique. Les années de l'Union constituent de tels moments qui gagnent un degré maximum de sensibilisation du public et le théâtre comme présence active se met au service des événements sociaux ; les appels à l'Union parcourent la voie de la simple allusion insérée dans le texte jusqu'à l'intensité de l'appel direct. L'auteur esquisse quelques moments essentiels de la dramaturgie de l'Union, soulignant le fait que les pièces respectives ne dépassent pas le niveau de ce type de littérature destinée exclusivement à l'époque, mentionnant que dans ce contexte le théâtre roumain a démontré « qu'il peut participer, avec ses propres forces, à l'édification de l'histoire ».

Le 28 Décembre 1983, au cadre de la section d'histoire et de théorie de la littérature et de l'art de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Olga Flegont a présenté la communication *Limba traducerilor de teatru de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* (La langue des traductions de théâtre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>). En comparant la langue littéraire des manuscrits et des impressions de littérature roumaine ancienne historique

et religieuse avec la langue des premières traductions de théâtre du répertoire universel, l'auteur constate que durant le temps on assiste à un développement et une structuration d'une véritable « langue de théâtre », qui a connu une évolution à part, quoique déroulée parallèlement à l'évolution de la langue courante du milieu urbain ou de celle littéraire, écrite ou parlée dans les milieux intellectuels. Il s'agit d'une « langue de théâtre » conventionnelle, avec beaucoup d'inadvertances de vocabulaire et des constructions topiques calquées, une langue artificielle, de contact et de médiation, qui se situe entre la langue culte de la dramaturgie originale classique et la langue vivante de la société roumaine, développée dans l'ambiance de la civilisation citadine, imbibée de théâtralité, recevant et conservant les influences et les caractéristiques de ces deux sources, en contact permanent et vif avec la langue « noble », purifiée d'impropriétés et du nonsens du drame original et également avec la langue « vulgaire » impure et parsemée de leit-motifs et automatismes impropres aux milieux demidoctes; « la langue de théâtre », ce complexe phonétique et phonique engendre « la forme théâtrale sonore » du spectacle, « l'élément primordial constitutif et matériel déterminant de la tradition théâtrale ».

I.S.

## VOYAGE D'ÉTUDES AUX ÉTATS-UNIS

Au début de 1983 j'ai eu la possibilité — au cadre des échanges culturels gouvernementaux — d'obtenir une bourse I.R.E.X. et j'ai travaillé trois mois aux États-Unis. Encore au pays, je me suis proposé, ayant à la base un programme que j'ai réalisé avec les organisateurs, d'affecter un bon délai à l'étude à l'Université de Charlottesville, à Washington et New York.

University of Virginia (Charlottesville) est un fameux centre d'enseignement : projeté et fondé en 1825 par Jefferson et, initialement n'ayant plus de 70 étudiants, ce foyer de culture loge à présent plus de 14000 étudiants qui peuvent se spécialiser

dans une multitude de domaines scientifiques et d'art, guidés par des professeurs compétents et exigeants.

Les deux mois passés à l'université de l'État de Virginia ont constitué une importante période d'accumulations autant pour ma sphère stricte de spécialité — la musique byzantine — que pour l'assimilation des nouveautés, qui reflètent le type américain de civilisation.

Pendant toute la période de documentation (y compris celle passée au réputé Centre d'études byzantines Dumbarton Oaks de Washington ou au Library of Congress) j'ai été conseillée par Miloš Velimirović. Eminent professeur d'histoire de la musique au Département de Musique de l'Université, Miloš Velimirović est l'un des plus fameux savants au domaine de la recherche du chant byzantin. Grâce à lui je possède de nombreux microfilms de manuscrits du XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, des articles et des livres qui rendent facile ma recherche axée sur « *Les Kēragaria* dans la musique byzantine et de tradition byzantine ». Je remercie M. Velimirović pour les longues discussions de spécialité, pour la générosité avec laquelle il a mis à ma disposition un ample matériel documentaire et, également, pour le fait de m'avoir considérée non seulement un disciple, mais aussi un collaborateur.

La confrontation avec une école nouvelle pour moi, avec des attitudes différentes de celles européennes dans l'accessibilité de la problématique de la culture et de l'art en général, a déclenché des virtualités qui, à présent, attendent d'être mises au jour au profit de la recherche à laquelle je me dédie.

H.M.

## DOCUMENTATION EN TCHÉCOSLOVAQUIE

Le travail de documentation entrepris à Prague et à Bratislave a été très lié à mon thème de plan et il m'a proposé une incursion comparative au domaine de l'évolution de la scénographie au XX<sup>e</sup> siècle. Je savais qu'en Tchécoslovaquie on fait des recherches professionnelles très

sérieuses concernant les problèmes courants de la pratique scénographique et la théorie, l'esthétique et l'histoire de la scénographie, par conséquent, j'ai fixé mon attention sur les aspects créateurs, représentatifs et sur ceux de méthodologie et d'investigation spécifique. À Prague j'ai d'abord reçu l'aide permanente des chercheurs du Cabinet pour l'étude du théâtre tchèque et les discussions eues — avec son chef, professeur Jiri Hajek, son secrétaire scientifique, dr. E. Turnovsky, avec dr. Lya Ríhova, Adolf Scherl, Marcela Bergerova — ont constitué chaque fois une occasion utile pour la confession de nos préoccupations actuelles. J'ai également eu des rencontres intéressantes avec dr. Jarmila Gabrielová, très bon connaisseur de notre langue et du théâtre roumain, avec dr. Vera Ptačková, spécialiste dans l'histoire de la scénographie tchèque, à l'Institut de théâtre, consacré à la contemporanéité et apprécié pour son activité multiple. A Bratislave, j'ai connu dr. Ladislav Lajcha, chef du secteur de recherches théâtrales de l'Institut de Science des arts, l'auteur de nombreuses études dédiées à l'histoire de la scénographie slovaque et à certaines personnalités. À présent, il travaille à une étude sur l'espace théâtral dans le spectacle européen contemporain, c'est pourquoi il désire faire, également, allusion aux réalisations scéniques roumaines. Grâce à lui, j'ai visité les Ateliers de scénographie du Théâtre National Slovaque, où j'ai reçu des explications détaillées de Ladislav Vychodil, artiste du peuple, directeur des Ateliers qui, en réalité, sont une véri-

table usine de décors, avec tous les compartements nécessaires (y compris une école pour les futurs techniciens) pour répondre aux différentes demandes internes ou étrangères.

Après ces discussions et après les recherches dans la bibliothèque j'ai pu réaliser que la scénographie est étudiée distinctement, du point de vue plastique ou spectaculogique. On a réalisé des examens historiques sérieux sur certaines périodes, longues ou courtes (la scénographie est objet d'étude et de valeur artistique depuis les années de l'entre-deux-guerres, lorsqu'elle est entrée dans les fonds du Musée National). Les solutions spatiales d'orientations et tendances différentes, l'appartenance à des courants d'art de l'époque, les symboles préférés, la dynamique dramatique de la scénographie, le rôle, dans cette direction, de l'éclairage expressif, les moyens d'inclusion des photos et des projections, la manifestation des traits participatifs : le lyrisme, l'ironie. L'humour — sont analysés pour discerner des problèmes et des aspects spécifiques ou des particularités stylistiques de certaines figures proéminentes (de V. Hofman, Wenig, Hythum, Zelenka, Hoffmeister, Čapek, M. Kouril, Muzika, Tröster jusqu'à J. Svoboda, L. Vychodil ou les jeunes J. Ciller, J. Malina). Il faut ajouter que les spectacles que j'ai vus aux théâtres de Prague et Bratislave ont été, en grande mesure, concluants pour le stade actuel de la scénographie tchèque.

*I.C.*

AN ABRIDGED HISTORY OF ROMANIAN THEATRE, Bucharest, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1983, 191 p.

Edited by the Institute of the History of Arts

The aim of the compendium of Romanian theatre is to study the theatrical forms on Romania's territory from remote times down to our days (origins, development). The authors deal with the events of theatrical art, the pertinent elements of the feudal art and their relation to popular art, and the Romanian theatre and the theatre of the cohabiting nationalities during the 19th and 20th centuries. Additionally, the book discusses the outstanding personalities in the history of our theatrical people i.e. playwrights, actors and stage directors.

The book is divided into six chapters. Chapter 1, *Elements of theatrical art in the rites, ceremonies and plays of ancient times*, expounds on the pantomimes of magical substrate in Gaeto-Dacian culture, Dyonissian festivals and pageants of the Greek from the Pontus Euxinus and the theatrical performances in the Roman period, when the mimes' craft was very much appreciated.

Chapter 2, *The popular theatre*, surveys the ancient forms of popular theatrical art in the feudal times (*turca* or *brezaia*, *unchiaşii* or *moşnegii*, *cucii*, *drăgaica*, *paparuda*) and several aspects of the theatre of fairs and the liturgical plays during the 18th and 19th centuries. These developed under the influence of the buffoons and comedians from Phanar, of the Oriental puppets show, in emulation of Turkish and Greek customs, and grew from the archaic autochthonous folk theatricals. Special heed is paid to masquerade pageants and the lay popular drama of the 19th — 20th centuries.

Chapter 3, *Representations at princely and boyar courts in feudal times*, focusses on burg shows, which cannot be ascribed to theatrical art proper (e.g. jousts and tilts), yet contain the characteristics of a show: they are spontaneously organized and performed by interpreters before the audience. The theatrical elements in these histrionics will gradually differentiate and

develop into authentic theatrical representations.

The next chapter, *The theatre in the first half of the 19th century*, records the beginnings of learned drama, which owes much to the literary societies, conservatoires and occasional associations and students' theatrical groups. A large part of this chapter deals with the presentation of the principal Romanian and foreign plays performed in the boyars' houses, colleges or under the auspices of the "Philharmonic Society", etc. The year 1848 witnesses the beginnings of the national repertoire of original drama and the translation of several works. All these paved the way for the foundation of the national theatre as an institution in its own right.

The chapter on *The theatre in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th centuries* examines the organization of theatrical events, repertoire and national drama: the theatre becomes a state-institution, managed by a general directorship of theatres and assisted by various dramatic societies. Much of the space of this chapter encompasses the classics of the Romanian theatre: Vasile Alecsandri, who contributed to the formation of the public taste and a national repertoire; Bogdan Petriceicu Hasdeu, one of the fathers of our literary language; I. L. Caragiale, a commanding master