

STRUCTURE ET STYLE DANS LE THÉÂTRE HISTORIQUE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Elisabeta Munteanu

De la *Poétique* d'Aristote jusqu'au *Traité d'esthétique* de Fr. Nietzsche et *L'esthétique* de Georg Lukács, l'étude de la théorie du drame a été au centre de l'intérêt des chercheurs. Il faut se rappeler que le Stagyrite, son exégète le plus important, accentuait le rôle primordial de l'action dans la structure de l'œuvre dramatique, mais, également, l'importance du dialogue conflictuel et des caractères. Ensuite, il faut se rappeler la pertinente observation de Hegel qui attribuait au drame comme objet « la totalité intensive des événements », vis-à-vis de la « totalité extensive » spécifique à l'épopée et au roman, en établissant leurs différences essentielles. Ou le schéma bien connu de Gustav Freytag concernant la construction « tectonique », pyramidale, propre à la pièce classique, « fermée », comme la nommait Oscar Walzel, convertie ensuite dans des panoramas variés de la forme « atectonique », circulaire, « ouverte » du théâtre contemporain. Ou la possible définition que Tudor Vianu donnait au drame : « Un drame est cette longue évolution qui commence avec une situation problématique et finit dans une solution bien motivée », en lui établissant ainsi les éléments constitutifs, du noyau conflictuel jusqu'à la vraisemblance du dénouement. Par structure, nous comprenons l'architecture de l'œuvre, sa construction interne, la manière d'articulation de ses parties composantes, ou ce que John Gassner nommait laconiquement, mais suggestivement « la forme dramatique ».

Nous allons considérer le style du point de vue de l'acception donnée par Tudor Vianu dans *Arta prozatorilor români* (L'art des prosateurs roumains), c'est-à-dire « comme expression d'une individualité », comme élément « réflexif » qui indique l'apport subjectif à l'expression transitive de celui qui parle ou écrit¹. « Le style, précisait la bien connue maxime de Buffon, est l'homme même ». Quoiqu'on soit surtout intéressé par ces éléments qui confèrent, par exemple, de la saveur comique, une ironie douce-amère, de l'oralité, des fleurissements métaphoriques avec des irisations tragiques des pièces, surtout de celles historiques, de Marin Sorescu. Ou la manière dont s'interfère le langage fruste, dominé par des répliques dures, avec d'inégalables ondulations poétiques,

d'une pureté et d'une transparence de cristal, dans l'œuvre de ce « dramaturge fondamental », comme Valentin Silvestru nommait D. R. Popescu.

Une première constatation à laquelle nous voulons nous arrêter concerne le fait qu'il n'y a pas un modèle unique de l'architecture dramatique, mais des types extrêmement variés. La preuve en est l'éclosion tout à fait inhabituelle de la diversification des structures dramatiques, les dernières décennies et surtout la période des années 1976–1984, contenue par l'ouvrage, ajoutant à la dramaturgie historique nationale un bouquet de pièces qui se veulent et qui sont : « une hypothèse dramatique du siècle héroïque moldave » et « bas-relief dramatique » chez Paul Anghel, des reconstitutions cinématographiques et des reportages dramatiques du type brechtien chez Mihnea Gheorghiu, des paraboles et des dissertations philosophiques dans le registre tragique-comique chez Marin Sorescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Romului Guga ou dans celui tragique chez Alexandru Sever, des paraboles poétiques construites sur des symboles chez Al. Popescu, Horia Lovinescu, I. D. Sirbu, des drames de débat avec des implications psychologiques chez Al. Voitin, Dan Tărchilă, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, des comédies politiques chez Paul Cornel Chitic, des cérémonials dramatiques chez Mihai Georgescu. Il y a un trait caractéristique novateur au plan

de la construction dramatique en synchronie avec l'idée de liberté dans la création théâtrale moderne.

Les nouvelles formes dramatiques coexistent à côté de la structure traditionnelle, basée sur l'unité entre l'action, l'intrigue et les caractères, qui continue à se manifester rigoureusement. « Les anciennes formes dramatiques, précisait C. Măciucă, anciennes sous le rapport de l'antériorité génétique, non de la fonction formative — conservent leur efficacité, adoptées dans des œuvres de relief artistique, concordant par la problématique et la vision avec les sollicitations du développement social »².

Cette dualité des structures soi-disant « traditionnelles » et des variantes modernes, nous la rencontrons aux pièces qui apportent du nouveau dans l'actualité des événements importants de l'histoire du peuple roumain — l'épos géto-dace, la guerre pour l'Indépendance, ou les figures d'effigie de grands voïvodes. La plupart ont à la base l'information documentaire, mais elles n'évoquent pas, mais suggèrent, elles ne reconstituent pas comme un musée, mais proposent un monde à travers la perspective des temps et de la compréhension contemporaine, l'imagination créatrice tissant des événements et des psychologies dans les limites de ce « vraisemblable » dont parlait Aristote.

Burebista, le fondateur du premier Etat centralisé dace, « le premier et le plus grand roi de la Thrace », d'après une inscription de Dionysopolis, devient le protagoniste d'ouvrages comme *Regele desculț* (Le roi pieds nus), par Paul Anghel, *Marea lumină albă* (La grande lumière blanche), par Mihai Georgescu, *Regele Răstrîște*, par George Mușu ou du scénario cinématographique *Fierul și aurul* (*Burebista*) (Le fer et l'or. Burebista), par Mihnea Gheorghiu³. L'acuité du conflit de ces pièces apparaît du fait que fort peu sont ceux qui comprennent et approuvent la politique de ce fondateur et visionnaire de temps nouveaux. La destinée historique du roi est victorieuse. La destinée de l'homme est profondément tragique.

Les pièces offrent l'image grandiose de la Dacie en combinant la reconstitution exacte avec la légende, l'histoire et le mythe. Ce n'est pas au hasard que Mihnea Gheorghiu indique comme lieu de l'action l'Europe d'il y a deux mille ans, la destinée des grands pouvoirs européens

s'entremêlant à celle des Daces. Les plans s'interfèrent non autant dans une alternance géographique, que dans une alternance économique et politique. Dans le camp placé au bord de la mer Adriatique, César médite à son grand livre *De bello dacico*, et son homonyme de *Regele desculț*, dans ses nombreux soliloques, constate avec étonnement : « ... entre moi et l'absolu s'est glissée la Dacie ? Quand ? ».

Chez Paul Anghel on remarque la technique du dialogue intelligent, nerveux, subtil, avec des insertions métaphoriques et des résonances poétiques. Chez Mihnea Gheorghiu la valeur de la suggestion, le raffinement et la savoureuse érudition qui contient dans un vaste panorama la capitale de Burebista, la cité des agatîrși des Montagnes d'Ouest, la grotte sanctuaire du village fortifié celtique et les rituels des prêtres druides, Dionysopolis et les défilés dionysiaques, le temple antique au bord du Danube et sa mystérieuse servante Magna Mater. Monumentalisé par l'essor héroïque et la force imbattable, mais, aussi, humainement dimensionné par la pensée et la sagesse dans le scénario cinématographique de Mihnea Gheorghiu, dans le drame de G. Mușu, méditatif et intériorisé dans le poème de Paul Anghel et le cérémonial dramatique de Mihai Georgescu, Burebista impressionne par la beauté et la prégnance scénique. On reconstitue et on restitue une époque avec la force de l'argumentation dans *Fierul și aurul* et *Regele Răstrîște*. On esquisse un climat spirituel, avec l'argutie de la polémique dans *Marea lumină albă*. On propose une méditation sur l'histoire dans *Regele desculț* alors que la Dacie était conduite par un roi sans pareil — Burebista.

Choisissant comme protagoniste Dromichaitès, le vainqueur de Lysymach, D. R. Popescu est intéressé par les sens moraux et éthiques transmis au long des générations dans une stances complète des idéaux. Pas du tout aléatoire, il nomme sa pièce *Muntele*⁴ (La montagne), symbole permanent du peuple, liant « vert et éternel » entre l'épos géto-dace et l'épopée du présent. Ce qui choque dès le début c'est la manière dont on démarre l'action et dont on présente le protagoniste. La pièce commence avec des occupations quotidiennes, domestiques — la préparation des pots, et le roi apparaît portant dans ses bras un panier déchiré et une boîte d'a-beilles, demandant, d'une manière dérou-

tante : « Riborasta, mon œil droit palpite, c'est bien ou c'est mal ? ». Rien ne laisse à entrevoir la difficile problématique, tout se déroule comme dans une histoire amusante. Un intéressant jeu des masques fait qu'on nous dévoile, tour à tour, au-delà de l'aspect aboulitique, distrait, hésitant, une intelligence sage et aiguë, la perspicacité et la sagesse d'un combattant inégalable. La narration simple, souvent discursive, abonde en métaphores, symboles, comparaisons et proverbes, blasphèmes abominables, invocations lyriques, poétiques ou tragiques sont contrepointés par l'humour et l'ironie. Les répliques ont des résonances, soit poématiques, soit des implications de farce ludique. La pièce revêt un aspect de rituel folklorique, aspect spécifique d'ailleurs à beaucoup d'ouvrages dont nous allons nous occuper, en ajoutant une sorte de « grano salis » à la construction dramatique. Le discours dramatique implique des nuances politiques, philosophiques, éthiques, situées à la frontière entre le mythe-l'histoire-l'actualité, dans une démonstration convainquante.

Tout comme les pièces inspirées de l'épos géto-dace, celles consacrées à l'Indépendance sont écrites en marge de la réalité du document, corroboré avec la fiction et la sensibilité créatrice, en essentialisant, en problématisant et en politisant des événements. « Toute histoire véritable, écrit B. Croce, est une histoire du présent » (s.n.), et G. Lukács entendait le passé comme « une préhistoire du présent ». La fidélité s'exprime non autant par le respect strict de la rigueur du document, que par la tentative de surprendre l'essence de la vérité historique, de l'esprit de l'époque, les pièces présentant de possibles hypostases de événements.

Une brève considération des pièces dédiées à l'Indépendance nous mène à la conclusion que la plupart ont un caractère épopéique, avec des ouvertures de fresque. Horia Lovinescu dans *Patima fără sfîrșit*⁵ (L'infinie passion) fait appel à un procédé suggestif, celui du narrateur qui s'institue comme un liant des événements passés en 1848, 1877, 1918, 1944. Le procédé, favorisant l'impression du ton direct, familier, de l'impact avec le public et de son implication dans l'action est propre, également, à la pièce de Dan Tărcihilă, *Marele soldat* (Le grand soldat).

Le même aspect *épopéique*, au caractère de fresque a la pièce *Patetica*'77 (Pathétique '77), reprise par Mihnea Gheorghiu de Duiliu Zamfirescu⁶. Les mots de Kogălniceanu « nous sommes une nation libre et indépendante » constituent le noyau central aux réverbérations dans les destinées et les options des personnages réels ou fictifs. La structure de la pièce est mosaïquée, les scènes multiples se déroulent rapidement, successivement ou simultanément, avec des ouvertures vers l'épique et des procédés brechtiens : des projections graphiques de Grigorescu, des photographies de Carol Popp de Szathmári, des séquences du film *Războiul de independență* (La guerre d'indépendance), des songs sur des vers des ballades des soldats. Le style sobre, concis, contient des expressions lapidaires, sans exclure la tension métaphorique. Les conflits diversifiés sur des dizaines de plans mettent en relief l'héroïsme de *Patetica* '77.

Très ingénieuse est la manière dont I. D. Sirbu rend légitime dans sa parabole historique *Iarna lupului cenușiu*⁷ (L'hiver du loup cendré) la nécessité de la présence historique de la nation roumaine sur le champ de bataille du point de vue de l'ennemi. La pièce s'inscrit dans la catégorie des débats d'idées, étant une confrontation symbolique, comme le suggère le titre même, entre le loup dace et les significations mythiques connues et le loup cendré, « mascote des Ottomans, dans leur désir de conquérir les espaces géographiques, aidés par un extraordinaire pouvoir militaire », comme le précisait Romulus Diaconescu⁸. Bénéficiant d'une intrigue captivante, projetée sur un fonds oriental, d'un langage métaphorique, assaisonné de proverbes, exemples, petites histoires racontées par un sage humoriste — Iusuf — la pièce interprète l'histoire rigoureusement, dans les termes de la compréhension contemporaine : « Un peuple qui domine d'autres peuples ne peut pas être libre ».

La clé de la compréhension de la pièce de D. R. Popescu *Două ore de pace* (Deux heures de paix) se trouve dans son sous-titre même : *Cine trece prin Aulis?*⁹ (Qui passe par Aulis ?), tout comme Iphigénie, l'adolescent Constantin parcourt un examen du patriotisme ardent, l'engagement dans l'histoire, une suprême générosité lui offre le pathos de l'exemple. *Drame-débat*, avec des implications morales

et politiques, il présente l'idée de patriotisme d'une façon originale, en imaginant une possible situation conflictuelle. La narration concise contient des moments d'un dramatisme intense, traités dans la tonalité orale. « Hé ! Les nôtres et les Turcs ont fait la paix ! », crie joyeusement Stan, au début de la pièce. A quelques répliques, Stelică annonce, avec une simplicité mioritique, sa fin. Dans la pièce on sent le souffle de graves émotions poétiques.

Des cinq tableaux de la pièce de Mircea Radu Iacoban, *Reduta și șoarecii*¹⁰ (La redoute et les souris), seul le premier surprend l'héroïsme des soldats roumains devant la redoute de Grivița. Nous pensons qu'il est, aussi, le plus viable, il émane un souffle de chaleur, d'humanité, en esquissant avec tendresse le visage du soldat Vasile Vasile. Le dialogue savoureux a un charme spécial.

★

Le paysage du drame historique roumain des dernières années s'est enrichi et s'est diversifié dans une éclosion continue des structures dramatiques et stylistiques. Tout comme au cas des pièces mentionnées, l'appel aux documents ne vise pas tellement la vraisemblance des faits, mais il nous aide à saisir plus profondément l'essentiel : L'HOMME dans des situations historiques, comme le précisait Victor Ernest Mașek. Dans le même sens C. Măciucă affirme que : « La dramaturgie ayant une vocation historique opère avec des essences humaines et sociales, surprises aux moments culminants de leur état conflictuel, en incisant profondément le monde contemporain dont les interrogations sont exprimées avec un surplus de gravité ... »¹¹.

De pareilles « essences humaines et sociales surprises aux moments des conflits » sont Michel le Grand dans *Capul* (La tête), par Mihnea Gheorghiu et Vlad l'Empaleur, dans *Întors din singurătate* (Revenu de la solitude), par Paul Cornel Chitic ou dans *Moartea lui Vlad Țepeș* (La mort de Vlad l'Empaleur), par Dan Tărçhilă et Alexandru Lăpușneanu, dans la pièce homonyme par Virgil Stoenescu. *Capul* complète le théâtre documentaire et politique de Mihnea Gheorghiu¹², dans une formule d'une grande expressivité et¹³ dans une tentative, d'après l'expression de l'auteur, non de « démythi-

sation », mais plutôt de « déprovincialisation » artistique. Les faits de Michel le Grand sont jugés de leur intérieur, la métaphore « le théâtre dans le théâtre » réverbère leurs sens généralement humains. D'ailleurs, le procédé est employé avec un effet artistique particulier dans *Muntele*, par D. R. Popescu, ou constitue l'échafaudage même de la pièce *Credința* (La croyance), par Ion Coja.

La construction mosaïquée de la pièce de Virgil Stoenescu détermine l'émiettement de l'action, dans une alternance temporelle révélatrice, avec des scènes de fiction expressives : le rêve réalisé dans une manière expressionniste, le dialogue du Voïvode avec la Vieille femme, avec des insertions tragiques. Et surtout cet élément qui tensionne la pièce lui donne un charme à part, méditatif et poétique en même temps, celui de la division du personnage principal en EGO et ALTER EGO, le second, une sorte de bouffon autochtone qui joue le rôle de la conscience objective du voïvode, procédé magistralement réalisé par Horia Lovinescu, dans *Petru Rareș*.

La forme ouverte, atectonique, des pièces de Paul Cornel Chitic détermine la dispersion de l'action dans des dizaines de séquences, et la division des lignes conflictuelles dans des dizaines de confrontations. La parabole *Europa — aport, viu sau mort!*¹³ (Europe — apport, vif ou mort !), comédie historique en cinq actes exemplifie, peut-être le plus exactement, ce qu'on a nommé la tendance d'*épïcisation* du drame par la pluralité des scènes dans successions rapides, la concentration des espaces temporels et géographiques et leur alternance dans un déroulement réversible, les métamorphoses des héros, leur charge symbolique et métaphorique ou leur pulvérisation jusqu'aux simples apparitions décoratives, l'appel à une scénotechnique multifonctionnelle avec des solutions inédites dans le plan du spectacle, l'impact direct avec le public qui collabore à l'action.

On rencontre, également, des structures transitionnelles, situées entre la rigueur de la construction classique et la construction illimitée moderne. Il y a aussi des structures qui appartiennent à la meilleure tradition classique. Dans la première catégorie on peut inclure *Moartea lui Vlad Țepeș* par Dan Tărçhilă¹⁴ et *Nu pot să dorm* (Je ne peux pas dormir), par Ion Brad. Dans

la seconde, *Noaptea* (La nuit), par Mircea Radu Iacoban et *Negru și roșu* (Noir et rouge), par Horia Lovinescu. Le diptyque de Dan Tărchilă, qui concentre les événements des « 14 années d'humiliation » passées par Țepeș en exil et les derniers mois de règne, s'ouvre avec un prologue qui devance l'action proprement dite et finit avec un épilogue, dans un autre registre temporel, en réalisant, ainsi, la construction unitaire de la pièce.

La négation du titre de la pièce de Ion Brad, *Nu pot să dorm*¹⁵ contient un symbole leitmotiv, non seulement celui de l'insomnie du savant patriote Timotei Cipariu, mais également celui de l'insomnie de toute une nation, dépourvue de droits dans son propre pays. C'est l'état de veille d'Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, Treboniu Laurian, Aron Pumnul, Andrei Mureșan, qui ont lutté pour le triomphe de l'idée de liberté et d'unité nationale par la force incitante du mot engagé dans l'histoire. L'action concentre les événements de deux décennies (1840—1860), mettant l'accent sur le moment transylvain 1848, l'écho de la grande Assemblée nationale de Blaj, moment de culmination de la pièce, par l'émotion, le dramatisme et la vibration patriotique.

Adeptes d'un théâtre de maxime concentration, Mircea Radu Iacoban préfère les constructions sobres, concises, presque dans les limites de la triade classique de l'unité de temps, lieu, action. *Noaptea*¹⁶ (La nuit) — comme l'indique le titre de son drame en deux parties et un épilogue, — est celle de Iassy pendant l'agité XVIII^e siècle ; l'action principale est l'occupation du Conseil du pays par la classe des pauvres, restés à la place des riches qui se sont enfuis, effrayés par la peste. La pièce vit par un personnage collectif, la ville — représentée par ses gens les plus pauvres, les plus humbles, mais capables de surprenantes ressources d'humanisme, sagesse et patriotisme. La ville devient le symbole de la pérennité, de la durée, les hommes passent, mais leurs faits restent inscrits dans l'éternité. Les scènes se déroulent rapidement, l'expression est sobre, mais lyrique et pleine d'humour, dans une langue vivante.

Sans tenir compte de la structure classique ou moderne des pièces historiques on constate l'appétit particulier pour le langage métaphorique, allégorique et parabolique. Des pièces plus anciennes

comme *Petru Rareș* ou *Croitorii cei mari din Valahia* (Les grands couturiers de Valachie), ou plus récentes, comme *Regele descult*, *Muntele*, *Răceala*, *A treia țeară* connaissent des projections paraboliques suggestives ou instituent la parabole comme genre distinct dans le paysage mosaïqué du drame contemporain, comme *Evel mediu întâmplător*¹⁷ (Le moyen âge par hasard), par Romulus Guga. La modalité est propre à des ouvrages célèbres de *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (L'ascension d'Arturo Ui peut être arrêtée) et *Capete rotunde și capete fuguite* (Têtes rondes, têtes longues) par Brecht jusqu'à *Caligula*, par Camus et *Romulus le Grand*, par Dürrenmatt, la parabole étant, à côté de l'allégorie, dans l'opinion de Brecht, l'une des formes les plus propres « de confronter les gens avec eux-mêmes ».

Le moyen âge de Guga est hasardeux parce que toute politique qui lèse la dignité humaine, la liberté, avec des forces obscures, hégémonistes, de l'inquisition jusqu'au fascisme, peut s'instaurer n'importe quand et n'importe où, peut devenir l'histoire néfaste de l'humanité. C'est le soldat Honterius qui s'y oppose, par l'amour, en regagnant sa noblesse humaine et par la révolte avec laquelle il va ébranler l'édifice de ceux qui essayaient d'annuler la condition humaine : « L'homme est libre et digne, même dans vos prisons ». L'espace auquel on fait appel est limité, c'est l'espace du jugement des victimes et de bourreaux, un espace claustré. « L'enceinte » gagne de la concrétion — une salle de tribunal, ensuite, une autre et une autre encore. L'image ressemble à l'espace fermé de Soreescu ou de Kafka. Le temps est réversible, avec des translations dans toute époque répressive, les héros archétypes symbolisent la destinée de l'humanité sous la menace des robots du soi-disant « Centre de récréation humaine ». Cet espace fermé connaît un permanent mouvement visuel et surtout auditif. Des bruits de toutes sortes peuplent la scène : clochers, hurlements des souvenirs placés dans la conscience, les cris de la Gloire, les songs de l'Etranger, les gouttes d'eau qui tombent avec un bruit infernal, des rires, des tambours, la voix solennelle de Dieu, comme dans les mystères médiévaux. Le ton est grave et sarcastique, lyrique et tragique, philosophique et poétique, les plans s'inter-

fèrent dans un étrange jeu des miroirs, les trois interrogations de la Victoire, « la femme résignée », se passent « alors » et « maintenant ». L'ambiguïté est voulue — les personnages vivent dans la vie comme leurs projections, après la mort, également. Le message apparaît avec clarté et force mobilisatrice — un NON décidé au terrorisme de toujours et de partout.

La pièce historique, surtout celle des dernières années, a favorisé une modalité inédite du tragique, hypostasié dans des structures dramatiques variées, capable d'engendrer de nouvelles valences patriotiques et humanistes. Il s'agit, soit d'un tragique d'essence populaire, mélange étrange d'humour et d'ironie paysanne greffé sur des histoires dramatiques, comme dans les pièces de Marin Sorescu, *Răceala* et *A treia țeară*¹⁸, celles de Paul Everac *Constandineștii* et *Drumuri și răscruci*¹⁹, ou *Descăpăținarea* ou *Pragul de taină* d'Alex. Sever²⁰. Soit un tragique pur, propre pour *Beție sfântă* et *Solul* de Paul Everac²¹, *Leordenii*, le diptyque *Noaptea e parohia mea* et *Îngerul bătrîn* ou *Comedia nebunilor*²², d'Alex. Sever ou *Negru și roșu* de Horia Lovinescu.

Non sans raison, Marin Sorescu nommait *A treia țeară* (Le troisième pal), *Dimineața, la prînz și seara* (Le matin, à midi et le soir), tragédie populaire. La caractérisation est propre aussi à *Răceala*. Il s'agit, plus exactement, de tragi-comédies. Le tragisme ne se convertit pas dans le comique, conservant sa grandeur auréolée par le sacrifice. Mais sans faire peur. Le comique est un contre-point, un « grano salis » qui ajoute de la saveur et rend les faits, aussi douloureux qu'ils soient, naturels et passagers. Parce que l'espoir dans le bien est dominant. Les envahissements des ennemis restent de simples « gripes » passagères pour les hommes courageux et fidèles du pays. La pièce est structurée comme un diptyque : la première partie relate l'invasion de Mahomed II, dans une description comique et savoureuse, la seconde, la lutte des Valaques « avec l'ouïe, l'odorat et le toucher, également (...) et, à la fin seulement, avec l'épée ». Le héros principal, Vlad l'Empaleur, n'apparaît pas. Il domine par son absence, mais il est toujours présent, admiré, envié, menaçant, attendu, détraqué, glorifié, de la perspective du camp adverse ou de celle des gens du pays. Le procédé « présents dans l'ab-

sence » fait que la balance conflictuelle s'équilibre et offre au héros une auréole de ballade. Valentin Silvestru avait raison de comparer la pièce à une « Alexandrie populaire », « une sorte de roman proliféré »²³, dans lequel les scènes avancent dans des rythmes lents, sans une unité apparente de la construction, dans un flux continu qui ressemble à la vie et à la mort. Dans le camp des ennemis c'est la lenteur orientale qui domine, de longues conversations, des intrigues de cour, des caprices et des décisions inattendus, mis sous le signe de l'absurde grotesque. La symbolique cour byzantine, construite sur la métaphore « du théâtre dans le théâtre », renforce par la répétition du même spectacle la sensation mentionnée. Le dramaturge n'est pas intéressé par la convention du théâtre historique, le discours dramatique ne se soumet pas à la rhétorique traditionnelle, mais à la nécessité de créer la sensation d'authenticité, de vie.

A treia țeară met au premier plan un personnage d'une grande importance scénique, un « insomniaque », comme l'appelaient Romulus Diaconescu, pareil aux héros existentialistes, dans un état de veille permanent et en lutte avec le temps implacable. Le voïvode Vlad aime énormément son pays. C'est pourquoi il doit lutter pour la justice. D'où l'existence métaphorique du pal dressé entre le Turc et le Roumain, placés, chacun sur un autre pal, plus petit, « les observateurs, d'en haut, de l'époque », un pal droit pour ceux qui commettent des erreurs. « Le pal, précisait Virgil Brădățeanu, a la valeur d'idée, c'est l'idée de la sanction nécessaire et purificatrice, c'est le moyen de prévenir la saloperie, dans l'action de santé morale »²⁴. Entre les deux scènes similaires, des pals qui veillent dans le temps, avec lesquels commence et finit la pièce, se déroule l'action fragmentée dans des scènes brèves, dynamiques, souvent redondantes et dont l'alternance est demandée par la pensée interne du voïvode. Le ton est satirique et poétique, solennel et ironique, tragique et comique, et le langage est d'une originalité unique, qui fait que les personnages parlent, comme le dit l'auteur, comme « d'aujourd'hui vers hier ».

Marin Sorescu trouve une ingénieuse et poétique allégorie pour exposer l'idée de permanence, de continuité de l'idéal : « Les épées sont restées dans la terre, on

des racines, ont grandi, sont devenues des forêts ». Chez Paul Everac, l'idée de la continuité est suggérée « pars pro toto » par la famille des Constandinești, qui affronte les temps où l'on lutte pour la libération. La fresque a un grand pouvoir d'évocation, dans une alternance ingénieuse des plans spatiaux, temporels, sociaux, en narrant des événements, des histoires, des gens différents, mais liés par les fils invisibles de la destinée du pays.

Le titre du drame en deux parties et 12 tableaux *Drumuri și răscruci* (Des routes et des carrefours) est symbolique. Les carrefours qui se trouvent devant le sage érudit Miron Costin, trouvé à sa seconde étape de vie, sont nombreux et compliqués, mais la route est singulière et droite : « Ma route se trouve ici, sous le ciel de la Moldavie, sur sa terre, ou sous sa terre. Je n'ai d'autre ornement pour elle que mon corps et la grandeur de ma pensée ». La vision tragique est d'essence populaire, avec une grande capacité de généralisation philosophique, qui résulte des méditations et des soliloques du savant et des beaux citations du poème « Viața lumii » (La vie du monde). Symbolique est également le titre du drame *Beția sfântă*. La soif de défendre la croyance en Dieu, comme toute soif du pouvoir, apporte avec soi les orgies, la terreur, le crime, la mort. Les soldats de Jésus instituent, dans des scènes d'une grande vibration tragique, l'intolérance de l'oppression religieuse. Cela entraîne une déshumanisation générale qui nous rappelle le théâtre d'Eugène Ionesco.

La tragédie en 5 actes *Descăpăținarea*, écrite par Alexandru Sever, dans la bonne tradition du drame classique s'habille de la modernité par la dynamique du scénario de facture cinématographique, par l'actualité de la vision historique de l'auteur. La tension résulte de l'acuité du conflit qui polarise la confrontation de trois caractères, trois destinées, trois manières de comprendre et de faire l'histoire, tous, réductibles à l'idée de l'amour pour le pays. Un certain « temps » est propre à chacun : le temps de l'examen, de l'attente et de l'alliance avec les Turcs, parce qu'on ne pouvait autrement. Le temps du révolté et du téméraire Valișco, le temps de la hardiesse, du fait et de l'alliance. Le temps de Miron Costin est celui de la réflexion. Il comprend avec la supériorité

de la culture que l'histoire a besoin de patience pour préparer les « fondements ». La pièce, ayant une structure presque sans défaut, d'une finesse psychologique et de tensionnée confrontation, tend vers la monumentalité, arrivant des circonstances jusqu'aux significations.

Avec *Noaptea e parohia mea et Îngerul bătrîn sau Comedia nebunilor*, Alexandru Sever accède vers le théâtre « universaliste » en réalisant une acerbe philippique contre la politique déshumanisatrice du nazisme. La présence de Hitler en pleine ascension et ensuite l'agonie et la fin de sa terreur démentielle sont étudiées dans les deux parties de la tragédie — *Urletul* (L'hurllement) et *Beciul* (La cave) avec attention. Les événements sont narrés de la perspective exacte du document, en inscrivant la pièce parmi les ouvrages représentatifs du théâtre politique documentaire du genre *Le vicair* de Ralf Hochuth, *L'enquête*, de Peter Weiss, *Le dossier Andersonville* de Paul Lewit ou *Cinq jours dans le port*, de Luigi Squarzzino.

De la rigueur documentaire de cette pièce on passe à la fiction poétique *Îngerul bătrîn ...*, qui exemplifie les conséquences du nazisme par l'intermédiaire du camp d'Auschwitz.

Nous nous sommes arrêtés sur quelques pièces de ces dernières années qui essayent de reconstituer des événements importants de l'histoire de l'humanité du point de vue des contemporains. Des méditations philosophiques sur le sens dialectique et les destinées de l'histoire, les pièces mentionnées n'évoquent plus, mais interrogent, posent des problèmes et politisent. L'histoire est vécue et impliquée au présent. Les fait son considérés de la perspective de ce que Joyce nommait « tempori nostri ». Les structures se diversifient dans une mosaïque de formes. Tout comme les styles. Cette tendance était inaugurée aux années '66 par Horia Lovinescu, par une pièce excellente, devenue tête de série, *Petru Rareș*.

Et c'est toujours Horia Lovinescu qui ouvrait une nouvelle perspective dans l'interprétation de l'histoire par *Negru și roșu*²⁵. Ce qui l'intéressait maintenant, d'après sa propre expression, était de « rééditer l'expérience d'un théâtre de méditation pure, débarrassé complètement de la superstition du drame psychologique moderne, qui part de l'analyse plus ou

moins subtile de la vie des personnages. D'autre part (...) nous avons évité à tout prix la superstition de la « démythisation » et de « l'actualisation » ... Le résultat : une tragédie du pouvoir, du type classique, d'une grande simplicité dans laquelle les événements parlent de soi, nous faisant les contemporains de Tar-

quinius et Brutus. C'est un moyen original de mettre en page des événements d'il y a 2500 ans, de les ordonner rigoureusement du point de vue dramatique, par un sens particulier du rythme et du mouvement intérieur. La démonstration est convainquante parce qu'elle a l'empreinte du talent.

Notes

¹ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. 1, București, 1966, p. 12.

² Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, București, 1983, p. 33.

³ Mihnea Gheorghiu, *Fierul și aurul (Burebista)*, scénario de film, in vol. *5 luni de spectacol*, București, 1980; G. Mușu, *Regele Răstriaște*, drame historique en 3 actes et 8 tableaux, in *Teatrul*, n° 3, 1978; Paul Anghel, *Regele descult*, texte dactylographié se trouvant au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »; Mihai Georgescu, *Marea lumină albă*, cérémonial dramatique, texte dactylographié qui se trouve au théâtre « C. I. Nottara ».

⁴ D. R. Popescu, *Muntele*, in vol. 9, Iași, 1983.

⁵ Horia Lovinescu, *Patima fără sfârșit*, in *Teatru*, vol. II, București, 1979.

⁶ Mihnea Gheorghiu, *Patetica '77*, pièce de théâtre en deux parties d'après Duiliu Zamfirescu, in *op. cit.*

⁷ I. D. Sirbu, *Iarna lupului cenușiu*, in vol. *Arca bunei speranțe*, București, 1982.

⁸ Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, 1983, p. 193.

⁹ D. R. Popescu, *Două ore de pace*, ou *Cina trece prin Aulis*, in *op. cit.*

¹⁰ Mircea Radu Iacoban, *Redula și șoarecii*, Iași, 1977.

¹¹ C. Măciucă, *op. cit.*, p. 37.

¹² Mihnea Gheorghiu, *Capul*, drame-spectacle en deux parties, in *op. cit.*

¹³ Paul Cornel Chitic, *Europa-aport, viu sau mort*,

comédie politique, « *Teatrul* », n° 9, 1979.

¹⁴ Dan Tărchilă, *Moartea lui Vlad Țepeș*, in vol. *Trei piese istorice*, București, 1977.

¹⁵ Ion Brad, *Nu pot să dorm*, pièce en trois actes et un épilogue, « *Teatrul* », n° 6, 1978.

¹⁶ Mircea Radu Iacoban, *Noaptea*, in *op. cit.*

¹⁷ Romulus Guga, *Evul mediu întâmplător*, tragédie-comédie en deux parties, trois interrogatoires et un épilogue ou *Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică în Evul mediu întâmplător*, București, 1984.

¹⁸ Marin Sorescu, *Teatru (Răceala, A treia șeapă)*, Craiova, 1980.

¹⁹ Paul Everac, *Constandineștii*, fresque dramatique en 22 tableaux, *Drumuri și răseruci*, drame en deux parties (12 tableaux), in vol. *Viața lumii*, București, 1982.

²⁰ Alex. Sever, *Descăpăținarea* ou *Pragul de taină*, tragédie en 5 actes, București, 1979.

²¹ Paul Everac, *Beția sfințită*, drame en 4 actes, in *op. cit.*

²² Alex. Sever, *Comedia nebunilor* ou *Îngerul bătrîn*, tragédie en 3 actes; *Noaptea e parohia mea*, tragédie en deux parties, in vol. *Îngerul bătrîn*, București, 1982.

²³ Valentin Silvestru, *Ora 19⁰⁰*, București, 1983, p. 187.

²⁴ Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, 1982, p. 269.

²⁵ Horia Lovinescu, *Negru și roșu*, București, 1984