

## L'aube du théâtre roumain moderne : perspectives historiques et socio-culturelles



## The Dawn of Modern Romanian Theatre: Historical and Socio-Cultural Perspectives

Ioana Raluca ZAHARIA

The Multidisciplinary Research Institute in Art of 'George Enescu' National  
University of Arts (ICMA UNAGE), Iași, Romania

E-mail: [ra.zaharia@yahoo.fr](mailto:ra.zaharia@yahoo.fr)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8799-2496>

« L'histoire décrit les faits, le théâtre la fait vivre. »  
Ion Heliade Rădulescu

### Abstract

*Through a historical and socio-cultural lens, this article explores the dawn of modern Romanian theatre, marked by a turbulent period in history spanning from the second half of the 18th century to the mid-19th century, culminating in the creation of the Romanian National Theatre.*

*In the broader European context of the time, theatre functioned as a genuine civilising force and played an avant-garde role, extending far beyond the sphere of mere entertainment. The stage became a space for shaping mentalities and articulating social transformation. This dynamic is equally visible in the Romanian principalities, whose turbulent historical context heightened the need for cultural instruments capable of fostering change. Intellectual figures such as Gheorghe Asachi and Mihail Kogălniceanu recognised the catalytic potential of theatre as a medium for education, reform, and the consolidation of a modern social consciousness.*

*In the Romanian principalities, theatre prepared the ground for the liberation of minds*

*and for emancipation from Ottoman and Greek domination. It also became the epicentre of revolutionary ideas and, above all, of national values that inspired the people – first during the 1821 uprising led by Tudor Vladimirescu, then during the 1848 revolution, and later in 1859 with the Union of the Principalities under Prince Alexandru Ioan Cuza.*

*The art of dramatic interpretation began to develop in the second half of the 18th century thanks to foreign French and German troupes touring the Romanian lands, and later through the Philharmonic Society, which initiated a school of literature, declamation, and vocal music under the direction of Constantin Aristia. Aristia and Ion Heliade Rădulescu fought against prejudices claiming that theatre could only entertain and never educate the masses, against the notion that women could not appear on stage because it was considered immoral, and against the idea that being an actor was not a legitimate profession. Once these ideas were overcome, theatre contributed to the emancipation struggle of Romanians in the united principalities of Moldavia and Wallachia, helping to shape a national identity, culture, and an official language – Romanian.*

**Keywords:** theatre, performing arts, Francophonie, Latin heritage, Romania, translations, actor, dramaturgy

## INTRODUCTION

Par cet article, nous souhaitons mettre en lumière les étapes qui ont marqué du point de vue social, politique et surtout culturel la naissance du théâtre moderne roumain. À ses débuts, ce théâtre s'est développé dans un contexte historique tourmenté et a été marqué par la diversité culturelle et linguistique, notamment en Transylvanie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'Union des principautés roumaines (1859), que l'on commence à parler d'un théâtre véritablement national, porteur d'une identité propre.

Le courant des Lumières, qui a eu des origines multiples et dont le foyer le plus influent se situait en France, a irradié dans toute l'Europe, y compris dans des endroits encore sous l'influence politique de l'Empire ottoman, que ce soit de manière directe ou par l'intermédiaire de gouverneurs locaux. C'est le cas dans les pays roumains, où, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les princes phanariotes au pouvoir ont vu dans les idées des Lumières l'opportunité de moderniser la société et de s'éloigner progressivement du modèle oriental. Ce tournant a offert aux boyards de Moldavie et de Valachie une ouverture culturelle sans précédent, conduisant à une émancipation progressive de la société. Le théâtre a joué un rôle important dans ces mutations, en devenant un véritable catalyseur des idées nouvelles, capable de faire évoluer les mentalités et de transformer en profondeur les pays roumains.

Les dirigeants phanariotes ont soutenu, par l'intermédiaire de la princesse Rallou Caradja (1799-1870), l'émergence des premières institutions théâtrales. Celle-ci, véritable mécène des arts, a fondé à Bucarest un théâtre aristocratique permanent. Ion Ghika écrivait à son

sujet, dans ses lettres adressées à Vasile Alecsandri, qu'« elle possédait le goût de la beauté au plus haut degré », qu'elle était une « admiratrice de la musique de Mozart et Beethoven » et qu'« elle se nourrissait intellectuellement des écrits de Schiller et Goethe »<sup>1</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 88). En 1817, elle fit construire un édifice théâtral appelé *Cișmeaua Roșie*, qui joua un grand rôle dans la vie culturelle de l'époque. Ce théâtre avait une double vocation : d'une part, il contribuait à la renaissance et à la reconnaissance du théâtre grec dans les pays roumains ; d'autre part, il servait de vecteur de propagande en faveur de la cause de libération nationale grecque face à la domination ottomane. Ce type d'engagement artistique n'était pas isolé : un mécanisme similaire de diffusion des idées révolutionnaires se développait alors dans « les centres importants de l'Europe où habitait un nombre important de Grecs : à Vienne, Odessa et Bucarest où des théâtres de ce genre ont été créés »<sup>2</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 89). Le répertoire dramatique présenté visait à éveiller les consciences et à enflammer les esprits du peuple.

## DÉVELOPPEMENT DU THÉÂTRE ROUMAIN AU DÉBUT DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

Le premier spectacle officiellement présenté à *Cișmeaua Roșie* fut l'opéra *L'Italienne à Alger* (*L'Italiana in Algeri*) de Gioachino Rossini, interprété par une troupe allemande spécialisée dans le mélodrame, qui jouait des spectacles de théâtre et d'opéra, dirigée par Johann Gerger. Ce choix artistique retient particulièrement

<sup>1</sup>« Despre domnița Ralu s-au spus vorbe bune. Așa, bunăoară, Ion Ghica, în cuprinsul uneiia din scrisorile către Vasile Alexandri, afirmă că domnița posedă “gustul frumosului în cel mai mare grad”, că era “admiratoare a muzicii lui Mozart și a lui Beethoven” și că “se hrănea cu scrierile lui Shiller și a lui Goethe” ».

<sup>2</sup> « În centrele mai însemnate ale Europei, unde se aflau un număr însemnat de greci – la Viena, la Odesa, la București – s-au înființat asemenea teatre ».

l'attention, dans la mesure où Rallou Caradja, grande promotrice des arts à Bucarest, ne se tourne pas vers une pièce de théâtre en grec mais opte pour une production étrangère d'opéra. Cette décision, que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de stratégique d'un point de vue marketing, semble avoir été motivée par plusieurs considérations : dans une ville cosmopolite comme Bucarest, il apparaissait sans doute plus pertinent de frapper les esprits par un spectacle de haut niveau, capable de susciter l'enthousiasme d'un public varié. Ce choix visait probablement aussi à élever les goûts artistiques du public local, en lui présentant une œuvre de grande qualité, et à fournir un modèle d'excellence pour les comédiens amateurs des principautés roumaines, en pleine ébullition culturelle.

Le règne des princes phanariotes dans les principautés roumaines fut assez mouvementé, et Rallou Caradja ne put réaliser pleinement son ambition de faire renaître le théâtre grec à Bucarest. Elle eut pourtant le mérite d'envoyer à Paris un jeune comédien amateur, Constantin Aristia, afin qu'il y poursuive une formation professionnelle. Selon une note de l'historien Ioan Massoff, mais qui n'est pas confirmée, il étudia auprès de l'un des plus grands acteurs de l'époque, François-Joseph Talma, figure emblématique de la *Comédie-Française*. Cette initiative visionnaire eut un impact durable : formé selon les standards les plus élevés du théâtre européen, Aristia deviendra plus tard le chef de file du théâtre roumain, contribuant à la structuration et à la professionnalisation de la scène nationale.

Après le départ forcé de la famille princière phanariote (1818), l'édifice fondé par Rallou Caradja continua d'exister, sous la direction de Iancu Văcărescu. Celui-ci, descendant du lettré Ienăchiță Văcărescu, soutint le développement de la langue roumaine et l'éveil du théâtre national. Dans les années 1820, les spectacles présentés à *Cișmeaua Roșie* étaient joués en plusieurs langues, notamment en allemand, en grec et de plus en plus

souvent en roumain. William Wilkinson, qui fut consul de Grande-Bretagne dans les principautés roumaines entre 1814 et 1818, rapporte, dans son ouvrage publié en 1820, que la troupe dirigée par Johann Gerger fut engagée de manière permanente et donnait des spectacles de théâtre en roumain (Massoff, 1961 : 94), signe de l'intérêt croissant pour une culture théâtrale indigène.

Avant que les autorités ottomanes, influencées par certains milieux grecs, n'interdisent temporairement les représentations en roumain, Iancu Văcărescu s'investit activement dans le soutien des spectacles en roumain joués par des comédiens amateurs issus de l'école de Lazăr. L'importance de l'initiative de Văcărescu fut soulignée par Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872), qui écrivait en 1830 dans le *Courrier roumain* (*Curierul românesc*), où il décrit Iancu Văcărescu comme un amateur éclairé d'arts et d'objets raffinés, qui joua un rôle décisif dans la fondation du premier théâtre roumain à Bucarest, qu'il finança en grande partie sur ses propres moyens. Il contribua également à la traduction de textes dramatiques et apporta un soutien financier à la création de la première troupe de théâtre dramatique en langue roumaine, composée d'élèves de l'école Sfântul Sava. (Massoff, 1961 : 96)

Il alla même jusqu'à écrire un prologue pour une série de spectacles, dans lequel il affirmait avec ferveur : « Je vous ai rendu le théâtre/ Protégez-le/ Comme un sanctuaire des muses /Grâce à lui bientôt vous serez célèbres,/ à travers des nouvelles emportées au loin »<sup>3</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 95).

Sans en mesurer toute la portée, la princesse Rallou Caradja ouvrit la voie au théâtre roumain. Bien que le destin du théâtre *Cișmeaua Roșie* ait été dramatique – un incendie détruisit complètement le bâtiment au milieu des années 1820 –, le théâtre roumain (re)naîtra de ses

<sup>3</sup> «V-am dat teatru, vi-l păziți/ Ca un sanctuar de muze/ Cu el curând veți fi vestiți /Prin vești departe duse».

cendres et avec lui l'idée d'un théâtre national. Ce lieu, éphémère mais fondateur, représente pour l'histoire du théâtre roumain le début de la conscientisation que l'art dramatique peut former les esprits, modeler des caractères et devenir un levier d'identité collective quand il est mis au service du peuple.

Tout comme le théâtre *Cișmeaua Roșie* – véritable institution théâtrale avant l'heure –, le mouvement théâtral grec de Bucarest connu sous le nom de l'*Hétairie*, a exercé une influence notable sur la formation du théâtre roumain, tant par le choix du répertoire que par les modes d'interprétation. Ces initiatives ont jeté les bases de ce qu'on appellera plus tard le théâtre roumain moderne. Entre 1818 et 1820, Bucarest abrita un théâtre qui défendait les intérêts de la société secrète grecque *Eteria ton Ellinon* (Société des Grecs), un mouvement révolutionnaire dont l'objectif était de libérer les peuples chrétiens de sud-est de l'Europe du joug ottoman. Dans ce contexte, le théâtre devenait un instrument d'agitation politique et de révolte. Ne disposant pas d'une dramaturgie grecque adaptée aux exigences idéologiques du moment, les membres de l'*Hétairie* se tournèrent vers les répertoires français et italien, en particulier vers des auteurs engagés tels que Voltaire et Vittorio Alfieri, dont les œuvres servaient leur cause politique en exaltant les idéaux de liberté et de résistance.

Les traductions du français en grec, utilisées dans les représentations théâtrales de l'*Hétairie* à Bucarest, étaient souvent approximatives, voire libres au point de modifier sensiblement le contenu original. Certaines scènes étaient amplifiées, étirées ou au contraire raccourcies, afin de produire l'effet émotionnel attendu : des larmes sincères, un enthousiasme débordant, parfois même des réactions plus spectaculaires comme le fait de s'arracher les vêtements. Il arrivait que les comédiens eux-mêmes pleurent réellement, emportés par leur jeu au point d'oublier qu'ils interprétaient des personnages. Ce zèle émotionnel

n'était pas sans effet sur le public, qui réagissait avec intensité, jusqu'à se jeter dans la rue en criant : « Arrêtez la tyrannie ! » Vu de nos jours, ce théâtre pourrait être qualifié de théâtre d'amateurs, et à juste titre car ce théâtre révolutionnaire de l'*Hétairie* comprenait des comédiens amateurs, de jeunes élèves âgés de 15 à 18 ans, dont le jeu scénique demeurerait limité et peu maîtrisé. Il est clair que, dans ces conditions, le théâtre, l'art interprétatif ou même la dramaturgie passaient au second plan, au profit de l'instrumentalisation du théâtre comme outil de propagande au service de la cause phanariote et de son projet de libération nationale.

On ne peut pas nier le rôle de la dramaturgie dans ces périodes mouvementées des pays roumains. Bien au-delà d'un simple divertissement, le théâtre a contribué à attiser les esprits révolutionnaires. L'écrivain Nicolae Filimon souligne cette dimension dans ses écrits, affirmant que la révolte menée par Tudor Vladimirescu en 1821 « est due aux idées de liberté et d'héroïsme que les jeunes Roumains ont puisées dans les pièces *La Mort de César*, *Achille*, *Timoléon* et *Hécube* »<sup>4</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 102).

L'intervention des troupes ottomanes mit brutalement fin à la révolte de Tudor Vladimirescu, qui fut capturé puis assassiné. Bien que réprimés, ces événements laissèrent une empreinte profonde dans l'esprit des gens. Ils éveillèrent une soif de liberté qui mûrit au cours des décennies suivantes et se concrétisera avec la Révolution de 1848. À ce sujet, Mihail Kogălniceanu soulignait l'importance fondatrice de 1821 : « Aux événements de 1821, nous devons tout progrès accompli depuis lors, car ils ont

<sup>4</sup> «...o datorăm în mare parte ideilor de libertate și eroism culesse de junii români din piesele *Moartea lui Cezar*, *Achil*, *Timoleon și Ecuba*».

réveillé l'esprit national jusque-là assoupi»<sup>5</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 103).

De l'importance de la révolte de Tudor Vladimirescu et de ces effets dans la conscience du peuple en parle également Pompiliu Eliade :

Quel que fut le but de la Revolution de Tudor Vladimirescu, qu'elle ait été dirigée contre l'aristocratie en général, ou contre les Grecs, ou contre la Sublime Porte, – le fait que des boyards projetant une révolution, s'associent à des paysans, avant même que l'insurrection ait éclaté, lorsqu'on aurait pu prendre ses mesures et l'étouffer à sa naissance, – est de la plus haute importance et bien caractéristique pour l'époque. (Eliade, 1898 : 391)

Il reste incertain si, pendant la révolte, le théâtre de *Cișmeaua Roșie* a poursuivi ses activités, peut-être sous une autre forme ou dans une certaine clandestinité. Ce qui est certain, en revanche, c'est que les patriotes de l'époque ont su camoufler leur action politique derrière la façade d'activités culturelles, notamment en fondant des sociétés semi-secrètes. Celles-ci jouèrent un rôle crucial dans la diffusion des idées de réforme et de renversement de l'ordre féodal, tout en préparant à plus long terme le projet d'unité nationale. Parmi ces associations, on peut citer la *Société littéraire*, fondée à Brașov, et la *Société philharmonique* de Bucarest. Ces cercles culturels ont en réalité constitué les premières structures organisées qui allaient jeter les bases du théâtre national roumain, en associant littérature, art dramatique et engagement civique.

La *Société littéraire et politique* de Brașov réunissait certaines des figures les plus influentes de l'époque, déterminées à conjuguer aspirations politiques et projet culturel, notamment en

<sup>5</sup> « Întâmplărilor din 1821 suntem datori cu orice propășire ce am facut de atunci, căci ele ne-au deșteptat spiritul național ce era adormit ».

œuvrant pour le développement de la langue roumaine. Les membres les plus jeunes étaient invités à contribuer à l'enrichissement de la langue en traduisant des ouvrages grecs, dans le but de constituer un dictionnaire de la langue roumaine. Fondée en 1827, à un moment charnière marqué par le démantèlement progressif du système féodal dans les principautés roumaines, la *Société littéraire* rassembla des hommes de lettres comme Dinicu Golescu et Ion Heliade Rădulescu.

Le rôle de Ion Heliade Rădulescu dans le développement du théâtre roumain est souvent sous-estimé. Son action en faveur de la modernisation de la culture roumaine a eu un impact indirect mais essentiel sur l'émergence d'une véritable scène théâtrale nationale<sup>6</sup>. En tant que fervent défenseur de l'éducation et de l'usage du roumain comme langue littéraire, il a créé un climat intellectuel propice à la naissance d'un théâtre autochtone. Ce cadre a ouvert la voie à des dramaturges qui ont pu s'inspirer de ses efforts pour développer un théâtre roumain distinct, à la fois enraciné dans la culture nationale et ouvert aux influences européennes. Par ailleurs, Heliade Rădulescu s'est donné comme but d'enrichir la langue par ses nombreuses traductions d'œuvres littéraires étrangères (p. ex. de Lamartine et de Boileau).

Plus que toute autre activité s'imposa la traduction. Elle venait compenser l'absence d'une littérature en langue roumaine et répondre au goût des lectures qui avaient découvert le plaisir de la lecture et avaient de nouvelles attentes. Et l'inverse fut tout aussi valable. Les traductions ont modelé et diversifié le goût, préparant, préparant le

<sup>6</sup> Le programme de la *Société littéraire* se trouvait dans la préface du livre de *Grammaire (Gramatica)* de I. Heliade Rădulescu, qui promouvait entre autres la création d'un théâtre national avec une dramaturgie propre et le développement d'une culture nationale.

lecteur pour la réception d'une littérature en langue roumaine. (Bordei-Boca, 2022 : 302)

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les premières traductions de pièces de théâtre en roumain furent entreprises par des intellectuels passionnés de littérature, sans que l'idée d'une représentation scénique ne soit nécessairement envisagée. Ces traductions, souvent faites pour le plaisir de la lecture ou dans un but éducatif, marquent néanmoins les premiers pas de la dramaturgie roumaine. Le mérite d'avoir encouragé ces initiatives revient à des figures majeures de la vie culturelle de l'époque, notamment Gheorghe Asachi en Moldavie et Ion Heliade Rădulescu en Valachie. Les textes traduits provenaient principalement de la littérature française et italienne, mais passaient fréquemment par le filtre de la langue grecque, encore très présente dans les milieux éduqués.

Parallèlement à ces traductions, un intérêt croissant se manifesta pour la création d'une dramaturgie originale en langue roumaine, jetant ainsi les bases d'un théâtre national. Le plus ancien texte dramatique connu en roumain, destiné à être utilisé dans le cadre des spectacles de collège, est une pièce unique et remarquable dans la littérature roumaine : il s'agit de *Occisio Gregorii Vodae in Moldavie tragedice expressa (Uciderea lui Grigore Vodă in Moldova)*, une farce tragique ou parodie anonyme inspirée par la mort du voïvode Grigore III Ghica, exécuté en 1777 sur ordre de la Sublime Porte pour avoir défendu les intérêts moldaves contre l'annexion de la Bucovine par l'Empire des Habsbourg. Rédigée vers 1780, cette pièce est multilingue – en roumain, latin, hongrois, allemand et romani (langue des Roms) –, ce qui reflète la diversité culturelle de la Transylvanie à cette époque. Les indications scéniques en latin, similaires à celles que l'on trouve dans les mystères médiévaux,

suggèrent « que le texte a été joué dans le cadre du carnaval, par les élèves de l'école de Blaj, lesquels, comme nous l'avons vu déjà dès 1755, s'exerçaient à l'organisation de spectacles théâtraux»<sup>7</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 126).

En plus de ce texte fondateur, d'autres auteurs se sont illustrés dans la création dramatique : Costache Conachi composa des comédies cultes pour le théâtre de marionnettes, tandis que Iordache Golescu rédigea des pamphlets dramatiques à forte valeur documentaire. Enfin, en 1826, c'est avec un poème pastoral (églogue) écrit par Timotei Cipariu que fut inauguré le théâtre roumain de Blaj, soulignant une fois de plus l'importance des milieux scolaires et ecclésiastiques dans l'émergence du théâtre roumain moderne (Faifer, 2008 : 20-21).

Comme on peut le constater, jusqu'au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, la dramaturgie roumaine manquait encore d'originalité propre, tant sur le plan des sujets traités que de la construction dramatique elle-même, souvent maladroite ou inachevée. Dans ce contexte, l'intérêt marqué pour la traduction de pièces de théâtre européennes était pertinent, mais aussi nécessaire. Au-delà de la seule curiosité littéraire, cet engouement répondait à une nécessité sociale plus large : le besoin, pour la bourgeoisie émergente, de développer sa propre culture, en tant qu'instrument de légitimation sociale et de renforcement de son influence. Le théâtre devenait ainsi un vecteur de modernisation, un moyen pour cette classe montante d'affirmer sa place dans l'espace public, en s'appropriant des formes artistiques perçues comme porteuses de valeurs éclairées et de progrès.

<sup>7</sup> « ...ne mai îndeamnă să presupunem că textul a fost jucat în cuprinsul carnavalului, de către elevii școlii din Blaj, care, cum am văzut încă din 1755 se încercau în organizarea unor spectacole de teatru ».

## LE RÔLE DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES, FONDEMENT DE PROGRÈS ET D'ÉMANCIPATION

La guerre turco-russe de 1828, qui s'acheva par la capitulation de l'Empire ottoman et fut suivie du traité d'Andrinople en 1829, marque un point d'inflexion majeur dans l'histoire des principautés roumaines. Tandis que la Grèce obtenait son indépendance, la Valachie et la Moldavie, bien qu'encore formellement vassales de l'Empire ottoman, accédaient à une autonomie renforcée sous la protection de la Russie. Ce changement géopolitique déclencha une véritable effervescence sur les plans social, politique et économique, ouvrant la voie vers la lutte de libération sociale et nationale.

Dans le cadre de cette dynamique réformatrice, fut instauré le *Règlement organique* (*Regulamentul organic*), considéré comme la première forme de constitution moderne dans les pays roumains. Bien que critiqué plus tard par les révolutionnaires de 1848, en raison de son caractère conservateur et de ses limites en matière de droits civiques, ce texte fondamental a néanmoins posé les bases de l'organisation administrative, juridique et sociale de l'État roumain moderne.

Cette période coïncide, on l'a vu, avec une nouvelle phase de développement pour le théâtre roumain, marqué par un renouvellement esthétique et linguistique. L'un des changements les plus significatifs fut la proclamation du roumain comme langue officielle, désormais introduite dans l'enseignement et intégrée au programme scolaire. Le théâtre, jusque-là souvent multilingue ou dominé par des influences étrangères, bénéficia de cette promotion de la langue nationale. Le *Règlement organique* contenait d'ailleurs des dispositions spécifiques concernant l'organisation du théâtre, preuve de l'intérêt porté à la culture dans les réformes. Fait notable : certains des rédacteurs du texte, comme Dinicu Golescu,

étaient également membres de la *Société littéraire*, ce qui montre l'articulation étroite entre projet politique et renouveau culturel.

Deux journaux importants voient le jour, chacun doté d'un supplément culturel : *Le Courrier roumain* (*Curierul românesc*) à Bucarest, animé par Ion Heliade Rădulescu, et *L'Abeille roumaine* (*Albina românească*), à Iași, dirigée par Gheorghe Asachi. Autour de ces deux publications se cristallise une vie culturelle intense en Valachie et en Moldavie, favorisant l'émergence d'un espace public intellectuel. Très vite, ces deux figures de proue entrent en contact avec George Barițiu, en Transylvanie, homme politique et journaliste porteur d'idées réformatrices. Ces initiateurs mettent aussi leurs publications au service de la diffusion de la création théâtrale roumaine, leurs colonnes donnant à lire les premiers textes dramatiques. Cette période marque une phase de transition entre les anciennes traditions féodales et les nouvelles pratiques culturelles et sociales de la bourgeoisie naissante. Au cœur de cette effervescence, la culture joue un rôle moteur dans la société.

La nouvelle classe intellectuelle progressiste des principautés roumaines était encouragée à produire des œuvres littéraires, en s'inspirant des modèles venus d'Europe occidentale. Cette dynamique, bien qu'indispensable à la modernisation culturelle, comportait néanmoins un risque majeur : celui que l'enthousiasme imitatif contrarie l'originalité de création. Les encouragements à écrire venaient surtout de Heliade Rădulescu qui dans *Le Courrier roumain* exhortait les intellectuels à une activité littéraire et à une dramaturgie propre.

*La Société littéraire*, fondée en 1827 et revitalisée en 1831 par la *Société philharmonique*, poursuivait un double programme, l'un public, orienté vers la promotion de la culture et de la langue roumaine, et l'autre secret, à forte teneur politique. Parmi les objectifs de ce programme clandestin figuraient notamment la

démocratisation de l'enseignement – par sa gratuité – et la création d'un théâtre national, entendu à la fois comme une dramaturgie proprement roumaine et comme une institution théâtrale autonome, porteuse de valeurs nationales. Ce projet culturel et identitaire ne se concrétisera pleinement qu'en 1852 avec la fondation du *Grand théâtre de Bucarest*, future institution du *Théâtre National*. Cette réalisation répondait à une vision progressiste portée par les membres de la *Société philharmonique*, en particulier Ion Heliade Rădulescu, pour qui le théâtre doit jouer un rôle social fondamental dans le progrès moral et intellectuel de la nation. Dans la lignée des philosophes des Lumières, qui voyaient dans l'art un outil de transformation sociale, Heliade considère le théâtre comme un moyen d'éveil collectif, capable d'ouvrir la voie vers le développement national et, à terme, vers l'acquisition de la liberté politique :

Lorsque les mœurs des peuples se sont altérées, lorsqu'elles se sont gangrenées, alors les théâtres, de concert avec l'instruction publique, ont redressé la morale de la société<sup>8</sup> (ma traduction). (Massoff, 1961 : 145)

L'émergence d'un théâtre national roumain s'est faite par étapes successives, entrecoupées de pauses réflexives, de remises en question, mais aussi de reprises enthousiastes et pleines d'élan. À cette construction progressive ont également contribué les influences du théâtre français, très présent dans la formation des jeunes intellectuels roumains. Les lectures de Voltaire, Victor Hugo, Lamartine ou Béranger faisaient l'objet de discussions passionnées, forgeant ainsi une culture européenne qui nourrissait les aspirations artistiques et politiques locales.

<sup>8</sup> « Când s-au îmbolnăvit obiceiurile noroadelor, când s-au cangrenat, atunci teatrele, întovărășite cu instrucția publică, au îndreptat moralul societății ».

**L'OUVERTURE DE L'ÉCOLE DE  
LITTÉRATURE, DÉCLAMATION  
ET MUSIQUE VOCALE DIRIGÉE PAR  
CONSTANTIN ARISTIA, OU LE DÉBUT  
DE L'ART DRAMATIQUE  
DANS LES PAYS ROUMAINS**

La *Société philharmonique*, qui commence à agir en 1831, ne devient officielle qu'en 1833. Pour contourner les restrictions imposées par les autorités, notamment celles concernant la création d'un théâtre national, ses fondateurs mettent en place un stratagème habile. S'appuyant sur les dispositions du *Règlement organique* encourageant l'enseignement, ils sollicitent une autorisation pour fonder une école de théâtre et de musique, officiellement dédiée à l'instruction artistique, avec des examens publics de fin d'année. Derrière cette initiative pédagogique se cachait en réalité une ambition plus vaste : former une génération de comédiens capables de porter la scène roumaine vers une véritable institution nationale.

Le but fondamental de la Société philharmonique est clairement exprimé dans l'article 5 du Règlement organique auquel avaient adhéré 43 membres : « La culture de la langue roumaine et le progrès de la littérature, ainsi que la diffusion de la musique vocale et instrumentale dans la Principauté et, à cette fin, la création d'un théâtre national<sup>9</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 163).

L'annonce de ce projet est publiée le 7 janvier 1834 dans l'article *Societatea filarmonică* (*Courrier roumain*), qui informe les lecteurs de l'ouverture imminente d'une *École de littérature, de déclamation et de musique vocale*, tout en précisant les conditions d'admission. L'article fait l'apologie de la valeur éducative du théâtre,

<sup>9</sup> « Scopul Societății filarmonice este cultura limbii românești și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Principat și spre aceasta formarea unui teatru național ».



affirmant son rôle essentiel dans la formation morale, intellectuelle et esthétique du peuple : « Associé à l'instruction publique, le théâtre constitue le moyen le plus direct et le plus sûr d'extirper les mœurs les plus dégradées et de former le goût d'une nation »<sup>10</sup> (ma traduction) (Massoff, 1961 : 161).

On y découvre également une présentation enthousiaste de l'art de la déclamation, alors peu connu en Valachie, mais décrit comme une discipline utile à tous les citoyens, indépendamment de leur future profession. Par cet article, Heliade Rădulescu et Ion Câmpineanu se livrent à une véritable opération de communication dans les écoles, afin d'attirer un nombre important de jeunes talents susceptibles d'être sélectionnés pour l'école d'interprétation dramatique. Grâce à cette initiative, la voie vers la création d'un théâtre national en Valachie était désormais ouverte.

Les premières pièces montées dans le cadre de cette école furent *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* de Voltaire et *Amphitryon* de Molière.

Les élèves de Constantin Aristia étaient principalement les écoliers du Collège Saint-Sava (*Sfântul Sava*) qui, après leurs cours réguliers, allaient s'exercer au jeu d'acteur.

Les meilleurs élèves du lycée Sfântul Sava se considéraient fiers de prendre part à l'édification de la première scène roumaine ; de jeunes gens animés d'un véritable amour du théâtre abandonnaient leurs occupations pour venir s'asseoir sur les bancs de l'École philharmonique, tandis que les professeurs sacrifiaient leur temps et leurs intérêts afin de se dévouer à la nouvelle institution<sup>11</sup> (ma traduction). (Massoff, 1961 : 162)

<sup>10</sup> « Însoțit cu învățătura publică este cel mai de-a dreptul și sigur mijloc de a dărâpăna obiceiurile cele urâte și a forma gustul unei națiuni ».

<sup>11</sup> « Cei mai buni elevi de la Sfântul Sava se socoteau mândri de a fi părtași la ridicarea primei scene române, tineri

Ils apprenaient comment marcher, se tenir le corps et les bras, comment déclamer et maîtriser la voix en fonction des émotions et des situations dramatiques. Les pièces mises en scène dans ce cadre incluait *Zaïre* de Voltaire, *Brutus* et *Oreste* de Vittorio Alfieri, ainsi qu'*Amphitryon* et *L'Avare* de Molière – un répertoire varié, dominé toutefois par l'influence du théâtre français.

Aristia appliquait une méthode pédagogique personnelle, inspirée de son expérience à Paris et nourrie également par sa lecture des principaux traités sur l'art dramatique. Sa méthode reposait sur plusieurs piliers : la lecture expressive en prose et en vers, l'analyse approfondie des personnages, et un jeu aussi naturel que possible, bannissant les excès rhétoriques. Parallèlement, Heliade Rădulescu enseignait dans cette même école l'éloquence, le style et l'histoire de la littérature. Constantin Aristia demeure une figure marquante de l'école de déclamation roumaine, et son initiative de fonder la première école d'art dramatique en Valachie a permis de former les premiers acteurs professionnels roumains et de jeter les bases d'un théâtre cultivé et structuré dans la région. Parmi ses élèves figurent des personnalités influentes comme Costache Caragiale et Eufrosina Popescu. En parallèle de son activité pédagogique, Constantin Aristia a également contribué à l'enrichissement de la littérature dramatique roumaine par la traduction d'œuvres majeures, telles que *L'Iliade* d'Homère et plusieurs pièces d'Alfieri. Par ces traductions, il a introduit des styles et des formes dramatiques européens, influençant durablement les premiers dramaturges roumains dans leur quête d'un théâtre national authentique.

La *Société philharmonique* mit fin à ses activités en 1838. Bien qu'elle se soit présentée comme une initiative culturelle, son objectif profond était d'ordre politique. Après sa

cu dragoste de teatru își părăseau ocupațiile și veneau să se așeze pe băncile școlii filarmonice, profesorii își jertfeau timpul și interesele spre a se devota noului așezământ ».

dissolution, même ses détracteurs reconnurent à quel point elle avait été importante pour la culture roumaine, pour le théâtre et pour la langue roumaine. Si la *Société philharmonique* n'a pas directement fondé une dramaturgie roumaine originale, elle a néanmoins permis aux intellectuels de comprendre que les traductions elles-mêmes pouvaient avoir une valeur littéraire et servir d'outil pour revivifier et moderniser la langue roumaine.

L'influence de la *Société philharmonique* s'est fait sentir bien au-delà de la Valachie, en particulier en Moldavie et en Transylvanie, où son activité a contribué à renforcer les liens entre les hommes de lettres. Grâce à ces échanges, un sentiment d'unité culturelle et linguistique s'est formé avant même l'union politique. À l'époque, bien que la Moldavie et la Valachie fussent voisines et habitées par un même peuple partageant la même langue, les contacts entre les populations restaient rares.

Un moment symbolique eut lieu en 1836, lorsque Ion Heliade Rădulescu, George Barițiu et Timotei Cipariu, venus de Transylvanie, se rencontrèrent à Bucarest à l'occasion d'un spectacle donné par la *Société philharmonique*. Cette rencontre fut l'occasion d'un échange d'idées sur les réalités politiques, économiques, sociales et culturelles des différentes régions, et contribua à préparer le mouvement révolutionnaire de 1848. Marqués par cette expérience, Barițiu et Cipariu encouragèrent le développement du théâtre en Transylvanie et soutinrent la publication des premières critiques théâtrales dans des journaux tels que *Le Courrier (Curierul)* ou *La Gazette du théâtre (Gazeta Teatrului)*.

Durant la période du *Règlement organique*, grâce à l'action de la *Société philharmonique*, les fondations du théâtre roumain moderne furent solidement posées : la langue roumaine fut proclamée langue officielle et l'enseignement en roumain fut progressivement institutionnalisé. Toutefois, le développement du théâtre fut freiné

par de nombreux obstacles structurels, liés notamment à la persistance du système féodal. Nombre de boyards, peu favorables aux idées de renouveau, s'opposaient activement à toute forme de transformation sociale, craignant qu'elle ne remette en cause leurs privilèges.

### LE STATUT DE L'ARTISTE ET LA PROFESSIONNALISATION DU MÉTIER DE COMÉDIEN

Il est difficile de parler d'un véritable statut de comédien dans les pays roumains au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car le métier d'acteur professionnel n'existait pas encore en tant que tel. L'historien Ioan Massoff, dans son ouvrage *Teatrul românesc. Privire istorică*, qualifie ceux qui montaient sur scène à cette époque de dilettantes – des amateurs passionnés, sans formation spécifique ni statut reconnu. Ce n'est qu'avec l'émergence de la *Société philharmonique* et la formation des premiers comédiens tels que Ion Curie, Costache Caragiali ou Eufrosina Popescu, que l'on peut véritablement parler de professionnalisation du métier de comédien en Roumanie.

De manière paradoxale, ce sont les troupes étrangères, notamment hongroises et allemandes, qui ont offert les premières représentations théâtrales structurées sur le territoire des principautés roumaines. Ce mouvement venu de l'extérieur a servi de source d'inspiration pour les intellectuels roumains, notamment en Moldavie, où Gheorghe Asachi organisa en 1816, à Iași, la première représentation théâtrale en langue roumaine. Il s'agissait de la pastorale *Mirtil et Hloe* de Florian, un texte traduit et adapté, qui ne fut toutefois publié qu'en 1850 (Faifer, 2008 : 13). Pompiliu Eliade amène des précisions intéressantes à ce sujet :

Chloé fut joué par Mme Chubin, née Ghica, fille du Hatman, Mirtil par le jeune boyard

Constantin Sturdza. Le rideau, d'après un modèle italien, représentait Apollon et les Muses tendant la main à la Moldavie pour la relever...Le succès dépassa, paraît-il, toutes les espérances. (Eliade, 1889 : 347-348)

Le théâtre a eu une résonance particulière auprès de la jeunesse, notamment parce que les premières représentations en langue roumaine ont eu lieu dans les collèges. On se souvient ici de la plus ancienne représentation connue en roumain, organisée en 1755 à Blaj, dans une école dirigée par les Grecs-Catholiques. D'autres initiatives suivront, comme à Oradea, plus précisément à Beiuș, marquant l'extension du théâtre scolaire en Transylvanie. À Bucarest, les élèves du Collège Saint-Sava ont monté en roumain *L'Avare* de Molière, tandis que les élèves de l'Académie grecque, fondée par Șerban Cantacuzino, ont également contribué à cette dynamique. C'est de cette académie qu'est venu l'un des futurs piliers du théâtre roumain, le comédien Costache Aristia. Il faut noter que, durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup>, l'activité théâtrale scolaire a joué un rôle fondamental dans le développement du théâtre roumain, en particulier en Valachie et en Transylvanie, et dans une moindre mesure en Moldavie. Les scènes scolaires ont ainsi assuré une transition progressive d'un théâtre improvisé, joué devant un public restreint, vers une forme de théâtre organisé, capable de rassembler un public de plus en plus large et de mettre les premiers fondements d'une culture théâtrale nationale (Massoff, 1965 :143).

Autant en Valachie qu'en Moldavie, les écoles étaient majoritairement fréquentées par les fils de boyards, qui, malgré leur appartenance à l'aristocratie traditionnelle, soutenaient souvent les idées des Lumières et, par ce biais, encourageaient indirectement le développement du théâtre. Toutefois, au début XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre restait un espace masculin : les femmes n'étaient

pas autorisées à monter sur scène, en raison des préjugés sociaux et moraux de l'époque. Les rôles féminins étaient donc interprétés par des hommes, notamment par Constantin Aristia, acteur emblématique de cette période. La première femme roumaine connue pour avoir osé briser ces tabous fut la comédienne Marghiola Bogdănescu, qui a incarné Phèdre dans la tragédie de Racine. Son courage a ouvert la voie à d'autres femmes artistes. Consciente des obstacles, la *Société philharmonique* a œuvré pour changer les mentalités en offrant des bourses aux jeunes filles talentueuses, dotées d'une bonne conduite morale et soutenues par leurs familles. Ces incitations visaient à encourager les femmes à embrasser une carrière artistique et à légitimer leur présence sur scène. Les élèves de l'école de théâtre étaient tenus de suivre une formation rigoureuse : ils devaient maîtriser le roumain, le français, la déclamation, la danse et le chant. Selon Heliade Rădulescu, être comédien ne relevait pas d'un simple passe-temps mais d'une véritable vocation artistique, nécessitant des qualités multiples, tant physiques qu'intellectuelles et émotionnelles, ainsi qu'un engagement constant dans le perfectionnement personnel. Dans un article, Heliade exprimait sa vision ambitieuse du métier :

Il faut avoir constamment à l'esprit l'acteur, médiateur entre l'auteur et le public, au même titre que le répertoire, la scène et le décor. L'acteur doit être cultivé et profondément conscient de sa mission. Que de qualités doit posséder un seul homme pour que l'on puisse dire qu'il est un bon acteur ou un bon artiste ! Le talent naturel et l'application, une éducation soignée, une formation littéraire, du goût, une voix saine, une physionomie expressive, et une culture approfondie des beaux-arts... L'acteur doit-il comprendre parfaitement les poètes les plus illustres et s'approprier l'ardeur de leurs sentiments ? Doit-il connaître l'histoire pour saisir les

caractères et les passions de ceux qu'il incarne ? Doit-il être fin connaisseur de la littérature ? Doit-il connaître et pratiquer la musique et la danse ? Doit-il d'abord connaître la théorie de la peinture et de la sculpture pour former son goût en matière de costume et d'attitudes ? Assurément !<sup>12</sup> (ma traduction). (Massoff, 1961 : 187)

Ce n'est que plusieurs années après l'institutionnalisation du théâtre dans les principautés roumaines que l'on a pu véritablement parler du métier de comédien au sens professionnel du terme. Matei Millo, grâce à son talent exceptionnel, son abnégation et à son interprétation magistrale de *Chirița*, personnage créé par son ami Vasile Alecsandri, est parvenu à faire reconnaître l'art de l'interprétation scénique comme une composante essentielle du théâtre.

*Chirița* est devenue une figure emblématique du théâtre roumain du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce personnage féminin incarne une caricature de la petite noblesse moldave aspirant à la sophistication française, mais incapable de renoncer à ses manières provinciales. Il s'agit d'un personnage comique et satirique, pris entre l'imitation superficielle de la culture parisienne et l'ancrage dans les habitudes locales, créant un décalage savoureux entre l'apparence et l'essence, entre ce que l'on veut paraître et ce que l'on est vraiment.

<sup>12</sup> « Cată să avem în vedere pe actor, mijlocitor între autor și public – pe lângă repertoriu, scenă și decoruri. Actorul trebuie să fie cult și pătruns de misiunea sa. Câte trebuie să adunate într-un om ca să se poată zice că este actor sau artist bun ! Talent și aplicarea firească, o creștere mai îngrijită, învățatură ca orice literator, gust, glas sănătos, fizionomie interesantă și o cultivare foarte cu silință, a multora dintre artele frumoase... Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine pe poezia cei mai vestiți și să-și însușească sentimentele lor cele înflăcărâte ? Trebuie să cunoască bine istoria, ca să ne înfățișeze caracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă ? Trebuie să fie un bun cunoscător de literatură ? Trebuie să cunoască și să știe muzica și danțul ? Trebuie să cunoască întâi teoria picturii și a sculpturii, ca să-și formeze gustul îmbrăcămintei, al pozițiilor ? Negreșit ! ».

Même aujourd'hui la pièce *Chirița în provincie*, par exemple, se contente d'un succès important, car elle fait écho à une période qui a mis les bases de la culture roumaine et a semé les graines du théâtre roumain.

Le décalage entre la Moldavie et la Munténie au XIX<sup>ème</sup> siècle sur le plan économique, social et politique eut des conséquences sur le développement culturel de la Moldavie. Le retardement de l'épanouissement culturel et du théâtre en langue roumaine est lié entre autres à la mise en pratique tardive du Règlement Organique en Moldavie qui eut un impact incontestable sur l'essor de la bourgeoisie. Cette déficience identitaire ouvre la voix en Moldavie au théâtre étranger, notamment celui français, pour lequel les boyards éprouvent une appétence grandissante. Le théâtre devient facteur civilisateur, la culture laisse le champ libre à l'émancipation du peuple et la langue française s'insère dans le milieu bourgeois.

Afin de ne pas rester en retrait par rapports au citadins, *Chirița* se déplace vêtue en amazone, engage un précepteur de français pour son fils Guliță, a elle-même appris le français traduisant dans la langue de Molière des expressions roumaine intraduisibles telles que : « boire une cigare », « tambour d'instruction », « pour les fleurs de coucou », « parler comme l'eau ». [...] L'héroïne est regardée davantage avec sympathie qu'avec aversion, le seul but de l'auteur étant de susciter le rire<sup>13</sup> (ma traduction). (Piru, 1994 : 62)

<sup>13</sup> « Ca să nu rămână mai prejos de cei de la oraș, *Chirița* umblă îmbrăcată în amazone, are preceptor de franceză pentru odrasla ei, Guliță, și a învățat ea însăși franțuzește, traducând în limba lui Molière expresiile românești intraductibile “boire une cigare”, “tambour d'instruction”, “pour les fleurs de coucou”, “parler comme l'eau”. [...] Eroina e privită mai mult cu simpatie decât cu aversiune, unicul scop al autorului fiind hazul ».

Ironiquement, bien qu'Alecsandri fût critique envers l'influence excessive de la culture française, sa pièce et son humour rappellent, à bien des égards, le théâtre de Molière, notamment dans l'usage du comique de situation et de langage, et dans la critique sociale par le rire.

Alecsandri a commencé à écrire dans le genre dramatique, sans aucun doute aussi par obligation de donner un répertoire au théâtre de Iași, après avoir pris sa direction en 1840, avec Negruzzi et Kogălniceanu. Ses pièces ne pouvaient alors avoir qu'un caractère fonctionnel, inhérent à leur finalité immédiate, qui était d'attirer le public vers un théâtre nouveau, expérimental en quelque sorte. [...] La notion de propriété littéraire n'existant pas ou ayant un contenu platonique, personne ne faisait aucune distinction entre le produit original et l'imitation, la traduction, l'adaptation, et la localisation<sup>14</sup> (ma traduction). (Micu, 1994 : 198-199)

Certes, la naissance d'une dramaturgie propre était essentielle, mais le contexte culturel était confronté à une réalité dont un dramaturge comme Vasile Alecsandri était obligé de tenir compte : l'influence du théâtre français était impossible d'être évitée, et elle était même bénéfique pour le développement ultérieur du théâtre roumain. Molière représentait un modèle pour Alecsandri, concernant la construction dramatique des pièces et des personnages. L'apparition et la constitution d'une école d'art dramatique dans les pays

<sup>14</sup> « În genul dramatic, Alecsandri a început să scrie, fără îndoială, și din obligația de a da teatrului din Iași, după asumarea direcției lui, în 1840, alături de Negruzzi și Kogălniceanu, un repertoriu. Piese de sală nu puteau avea atunci decât un caracter funcțional, inerent finalității lor imediate, care era aceea de a atrage public spre un teatru nou, experimental într-un fel. [...] Noțiunea de proprietate literară neexistând sau având un conținut platonice, nimeni nu făcea nicio distincție între produsul original și imitație, traducere, adaptare, localizare ».

roumains auraient été impensables sans l'exemple de l'école de théâtre français et des troupes françaises de théâtre qui ont sillonné les pays roumains depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Grâce à ces étapes incontournables et au talent inouï, à travers le rôle de Chirița, Matei Millo, a su donner au théâtre roumain une dimension nouvelle, mêlant satire sociale et virtuosité d'acteur, tout en contribuant à l'affirmation d'un théâtre national original et ancré dans les réalités roumaines.

Bien plus tard, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et tout au long du XX<sup>e</sup>, les artistes roumains ont commencé à bénéficier de rayonnement dans l'espace francophone. Des comédiennes comme Elvire Popesco (1894-1993), Marie Ventura (1888-1954) et Génica Athanasiou, née Eugenia Tănase (1897-1966), ont fait carrière à Paris en certifiant la qualité de l'école d'art interprétatif roumain qui méritait d'être connue au niveau européen. Cet exemple démontre que même s'il y avait encore un long chemin à faire du point de vue esthétique, institutionnel, etc., les efforts précédents des hommes de lettres, des militants, des artistes amateurs ont jeté les bases de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre roumain.

Malgré la filiation avec la langue française, la diffusion de la dramaturgie roumaine dans l'espace francophone a été beaucoup plus difficile à cause des événements politiques qui ont marqué le pays ainsi que l'Europe. L'œuvre de Ion Luca Caragiale (1852-1912), connu comme le dramaturge « national » a fait exception.

En 1943 était paru chez Didier un volume sous le titre *Théâtre*, contenant *Une lettre perdue* (1884) et *Le père Leonida et la réaction* (1880), tr. par Edmond Bernard dans la collection « Œuvres représentatives des lettres étrangères ». (Guéna & Chevrel, 2019 : 13).

Eugène Ionesco, qui considérait Ion Luca Caragiale un précurseur du théâtre de l'absurde, a traduit dans les années 1950 avec Monica Lovinescu (journaliste à la Radio Free Europe) les deux pièces *Une nuit orageuse* et *M'sieu Léonida face à la réaction*, tandis que Monica Lovinescu traduit seule *Une lettre perdue*, réussissant par leur notoriété de donner de la visibilité européenne au dramaturge emblématique des Roumains.

### EN GUISE DE CONCLUSION

Un article publié en 1840 dans *Dacia littéraire* (*Dacia literară*) a provoqué une onde de choc dans le monde culturel roumain en formulant une critique pénétrante de l'état du théâtre national. Signé par le jeune Mihail Kogălniceanu, le texte intitulé *Introducție* (*Introduction*) – article program de la revue *Dacia literară*, cité par Ioan Massoff dans *Teatrul Românesc. Privire istorică. De la obârșie până la 1860*, dresse un constat lucide : selon lui, les efforts des comédiens roumains n'avaient pas encore abouti à la création d'un véritable mouvement théâtral en langue roumaine, avec un répertoire original et une dramaturgie proprement nationale. Kogălniceanu ajoute cependant que le public roumain manifestait un désir croissant d'assister à des représentations dans sa propre langue, même s'il manquait encore de formation artistique. Le goût du public, note-t-il, se portait davantage sur le spectacle et l'émotion immédiate que sur la qualité intrinsèque de l'acte théâtral. Ainsi, le succès populaire ne signifiait pas nécessairement une appréciation critique ou esthétique. L'auteur déplore également que la haute société continuait de privilégier les représentations françaises, confirmant la suprématie culturelle de la France dans les cercles aristocratiques. Le théâtre roumain, en revanche, peinait à s'imposer et rivalisait davantage avec les spectacles de cirque, attirant un public populaire en quête de divertissement plus que de réflexion.

Kogălniceanu critique sévèrement les conditions de production des pièces :

Les pièces sont mal choisies, mal divisées et mal montées ; l'illusion scénique n'est pas respectée ; quand le jeu des acteurs – si ce n'est pas celui de tous, du moins celui de la plupart – est mauvais, les décors et les costumes devraient au moins être beaux et en accord avec le contenu des pièces ; mais c'est tout le contraire : souvent, on voit apparaître sur scène, dans toute leur absurdité, les anachronismes les plus flagrants ; des costumes, des personnages séparés par des siècles entiers se rencontrent dans les représentations roumaines.<sup>15</sup> (ma traduction). (Massoff, 1961 : 240)

Cet article, d'une portée esthétique et critique inédites pour l'époque, a eu un écho considérable. Mihai Eminescu, plusieurs décennies plus tard, en reconnaît l'importance. Dans sa jeunesse, en 1868, à l'initiative de Mihail Pascaly, il traduit l'ouvrage *L'Art de la représentation dramatique* du critique allemand H.T. Röttscher et il choisit d'utiliser le texte de Kogălniceanu comme préface à la traduction, lui conférant ainsi le statut de texte fondateur de la critique théâtrale roumaine.

Dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche évoque l'un des célèbres dictons de l'acteur français Talma et l'applique non sans sarcasme à Richard Wagner, qu'il décrit davantage comme un acteur que comme un véritable musicien : « On est acteur parce qu'on devance l'humanité sur un point : ce qui est censé produire l'effet de la vérité ne doit

<sup>15</sup> « Pieseale sunt rău alese, sfâșiate și rău întocmite ; iluzia scenei nu este observată ; când jocul actorilor, de nu al tuturor, dar sigur al celor mai mulți este prost, decorațiile costumele, măcar, ar trebui a fi frumoase și analoge cu cuprinsul pieselor ; dar aceasta este cu totul dimpotrivă ; de multe ori se înfățișează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anacronisme ; costume, oameni despărțiți prin veacuri întregi se întâlnesc în reprezentațiile românești ».

pas être vrai. » (Nietzsche, 1980 : 34-35). Selon Nietzsche, cette proposition résume parfaitement la psychologie de l'acteur, et, ajoute-t-il avec une pointe de mépris, probablement aussi sa morale. L'idée est que l'art de la scène repose non pas sur la vérocité, mais sur l'illusion maîtrisée, sur l'effet produit, fût-il artificiel. Cette réflexion critique fait écho à la pensée de Ion Heliade Rădulescu, pour qui l'acteur devait être investi d'une mission morale et sociale. L'art de jouer ne devait pas se réduire à une performance superficielle, mais s'inscrire dans une dynamique éducative, en harmonie avec les valeurs et les aspirations de la société.

L'aube du théâtre roumain moderne a été marquée par un véritable parcours de combattant, jalonné d'obstacles culturels, linguistiques et institutionnels. La construction d'un théâtre national et d'une dramaturgie à identité propre ne s'est pas faite sans effort, car tout – ou presque – restait à créer. Le théâtre roumain naissant souffrait de nombreuses lacunes : absence d'une langue littéraire suffisamment développée, manque d'éducation artistique et théâtrale, carence d'écoles de formation dramatique, et surtout absence d'un cadre institutionnel stable pour structurer l'activité théâtrale. Dans ce contexte, le théâtre roumain culte, porteur d'une identité nationale, devait se construire patiemment, en tenant compte des réalités socio-culturelles locales, tout en se nourrissant des modèles européens, notamment du théâtre français, avec lequel il partageait des affinités de langue et d'héritage culturel en raison de la filiation latine.

Cette période fondatrice a donc été celle de la recherche d'un langage scénique propre, d'une dramaturgie originale, et d'un théâtre qui ne soit pas seulement un reflet des influences étrangères, mais une expression authentique de la société roumaine en devenir.

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] Bordei-Boca, R. (2023), *Latinité et francophonie. Histoire et imaginaire roumain*, Editions universitaires de Dijon, Collection Ecritures, Dijon.
- [2] Eliade, P. (1898), *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les origines. Études sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariotes*, Ernest Leroux, Paris.
- [3] Faifer, F. (2008), *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești – Regăsiri*, Universitas XXI, Iași.
- [4] Guéna, B., Chevrel, Y. (2019), « Théâtre », in Banoun, B., Poulin, I., Chevrel, Y., *L'Histoire des traductions en langue française XXe siècle*, disponible sur <https://hal.science/hal-02915997v1/document> [27 septembre 2025].
- [5] Massoff, I. (1965), *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul I. De la începuturi până în 1848*, Editura Academiei Socialiste România, București.
- [6] Massoff, I. (1961), *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul I. De la obârșie până în 1860*, Editura pentru literatură, București.
- [7] Micu, D. (1994), *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I, Editura Iriana, București.
- [9] Nietzsche, F. (1980), *Le cas de Wagner suivie de Nietzsche contre Wagner*, Edition Gallimard, Collection Idées, Paris.
- [7] Piru, Al. (1994), *Istoria literaturii române*, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, București.
- [8] Röttscher, H.R. (1841-1846), *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Wilhelm Thome, Berlin, 3 vol.