

DES AFFINITÉS RÉLATIVES DANS LES TRADUCTIONS, LES ADAPTATIONS ET LA RÉÉCRITURE THÉÂTRALE AU XIX^e SIÈCLE ROUMAIN

Doinița MILEA

Le mouvement dramatique roumain, dans sa phase de début, se développe sous les auspices des spectacles avec des pièces classiques, des traductions pour la plupart, mais les premières revues qui placent l'inspiration nationale au centre de leur programme déplacent l'accent et l'intérêt vers les textes romantiques, les opinions en faveur d'une orientation ou d'une autre étant exprimées dans des préfaces ou des articles publiés dans la presse. Pour comprendre le climat culturel qui génère le combat pour le théâtre au XIX^e, il est intéressant de voir ce qu'on lisait et ce qu'on traduisait de l'espace externe, dans cette période d'émancipation sociale et politique. Si les options des traducteurs peuvent agir comme une lecture diagnostic des mentalités de l'époque, ou bien si elles sont un regard prévisionnel sur une construction pédagogique, en conformité avec les principes de *Dacia literară*, les titres montrent la circulation de certains modèles, des idées dont l'implication dans la modernisation de la culture roumaine est sans conteste (*Catalogue des livres français* qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour, de Frédéric Walbaum, 1838, București, ou le *Catalogue des œuvres françaises* qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Henning, 1843, Iași: W. Scott - 35 titres en français; Alfred de Vigny - *Cinq Mars*; Victor Hugo - *Notre Dame de Paris*; Alexandre Dumas - 36 titres).

Le problème du fonctionnement de l'espace théâtral roumain au XIX^e siècle impose l'analyse des rapports entre la circulation des modèles dramatiques étrangers dans ce domaine et les circonstances du processus des interférences - celles socio-historiques et des particularités de chaque auteur dramatique - constituant une démarche cohérente, à la recherche des modèles nationaux pour l'intégration des directions artistiques européennes. Hașdeu, dans la préface de *Răposatul postelnic* orientait le drame historique roumain vers les modèles récupérés par les romantiques européens, de Sophocle à Shakespeare; Alecsandri choisissait l'univers romain d'Horace, pour un drame en vers, mais à partir du modèle de Victor Hugo (*Fântâna Blanduziei*).

Les débuts du spectacle dramatique, tirant leurs origines des formes primitives du théâtre populaire autochtone, né des rituels magiques, des fêtes ou bien des cérémoniaux (*paparude, caloian, drăgaica, brezaia, călușarii*, mentionnés par Dimitrie Cantemir dans *Descrierea Moldovei*) allaient marquer les recherches dramatiques roumaines, de sorte qu'une pièce, telle *Mirtil și Hloe*, adaptation de la pastorale de Florian (*Myrtil et Chloé*, une idylle de Jean Pierre Claris de Florian, d'après Salomon Gessner), est traduite par Asachi dans une pittoresque langue autochtone, modifiant, pour le récepteur de l'époque, les indices spatio-temporels, le besoin de localisation étant résolu par la scénographie, à la première de 1816: *Myrtil et Chloé* endossaient ce jour-là de beaux costumes populaires roumains (l'événement a eu lieu le 27 décembre 1918, à Iași). La mode des adaptations de comédies à partir des modèles étrangers, français en particulier, est considérée comme une nécessité,

pour une double raison: absence d'un répertoire roumain consistant et besoin de modèles consacrés qui puissent aider, petit à petit, à sa formation. Gheorghe Asachi a traduit la pièce, a dessiné les décors, a fait la mise en scène et a peint le rideau, imitant un dessin apporté de Rome et adapté à l'actualité moldave. Il représentait Apollon et les Muses qui tendaient la main à la Moldavie pour l'élever, symbole qui ne manquait ni de beauté ni de signification.

En 1819, au Théâtre de *Cișmeaua Roșie* de Bucarest, on jouait *Hécube* d'Euripide, ayant comme protagoniste I. H. Rădulescu, (écrivain, linguiste, homme politique, animateur de la vie culturelle roumaine), mais aussi d'autres pièces classiques: *l'Avare* de Molière, *Britannicus* de Racine et la tragédie *La Mort de César* , de Voltaire. Les premières traductions en roumain des pièces de Corneille datent à peine du XIXe siècle, encouragées par la génération d'écrivains de 1848. Pourtant, des fragments de pièces étrangères, rarement des pièces de Corneille, étaient récités, déclamés, parfois dans la langue originale, parfois en traductions de circonstance. La première pièce de Corneille, intégralement traduite chez nous a été, non le *Cid* , comme on aurait pu le croire, mais *Horace* , certainement à cause du message patriotique du texte, convenable à ce moment de transformations politiques et historiques. Le traducteur, G. Sion, membre de la Société Académique Roumaine, a publié sa version en 1875. Malgré la compétence linguistique et sémantique du traducteur, sa version dévoile les maladresses d'une langue en évolution, avec une orthographe encore indécise, contenant des archaïsmes presque incompréhensibles. La chose se fait encore plus évidente si on la compare avec la traduction du *Cid* de 1883, faite par Al. C. Drăghicescu, précédée par une préface écrite dans l'esprit du temps.

Le répertoire des spectacles organisés par Heliade avec les élèves de Sf. Sava ou avec la Société Philharmonique - fondée en 1833 par Ion Câmpineanu, avec I. H. Rădulescu et C. Aristia, ayant comme but déclaré d'encourager la dramaturgie nationale - était placé sous les auspices du classicisme. On choisissait soit des traductions, soit des pièces en français, telle *Mahomet ou le fanatisme* de Voltaire, soit des pièces en grec, telle *Les Fils de Brutus* , d'Alfieri.

Née sous le signe du romantisme, la littérature roumaine a joui de la découverte, par la génération de 1848, du modèle, devenu classique chez nous, de la littérature populaire, qui, par les chansons lyriques (doina), les contes et les chansons épiques (cîntece bătrânești) a plus d'affinités avec le romantisme qu'avec le classicisme. Les pamphlets dramatiques de Iordache Golescu, intitulés *Starea Țării Românești acum în zilele Măriei sale lui Ioan Caragea-Voievod* (1818) et *Barbul Văcărescu vânzatorul țării* (probablement de 1828) ont, eux aussi, une appartenance générique éclectique, empruntant les modalités de la comédie de mœurs et de caractère, d'essence classique, sans se séparer de la physiologie, comme dans le cas des textes dramatiques écrits par Costache Facca, auteur de la pièce *Comodia vremii sau Franțuzoaicele* (1833), *Jignicerul Vadră și Băcălia ambițioasă* , de Alecu Russo ou *Cârlanii* (1849) et *Muza de la Burdujăni* (1851), de Costache Negruzzi.

Alecsandri, dans le registre de la comédie, conserve la même ligne classique, conventionnelle, par *Iorgu de la Sadagura* (1844) et *Iașii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), s'approchant de la mode du vaudeville, tout comme les pièces de la série des *Chirița în Iași* (1850) et *Chirița în provincie* (1852).

Le fait que, dans notre littérature, les premiers drames originaux ont été des drames romantiques, ne pouvait être sans conséquences dans le domaine des traductions, y compris celles du théâtre classique, d'autant plus que de grandes personnalités littéraires qui avaient compté en tant que formateurs d'opinion, oscillaient entre des formules esthétiques divergentes (Hașdeu écrit la comédie *Trei crai de la Răsărit* , mais aussi le drame *Răzvan și Vidra* , 1867, le premier drame romantique, d'inspiration historique de notre littérature). L'influence du modèle romantique est tellement puissante que les traductions des œuvres du classicisme français ont une tonalité romantique. Dans la culture roumaine du milieu du XIXe siècle (lorsqu'on assiste à une diversification du dialogue des Roumains de la Transylvanie avec les valeurs de la culture et de la civilisation françaises), des échos

hugoliens se font entendre aussi dans la revue *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Une brève note, attribuée à George Barițiu, à l'occasion de son entrée à l'Académie, est une des preuves du prestige dont jouissait Victor Hugo parmi les Roumains transylvains de la V^e décennie du XIX^e siècle, engagés dans la lutte d'idées qui a marqué le mouvement littéraire et artistique de l'époque (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*, II, 04, 1839).

Mais l'ouverture vers l'Occident au XIX^e siècle a entraîné le contact presque concomitant avec les œuvres du classicisme (celui français, en particulier) et celles du romantisme. L'*Art poétique* de Boileau coexiste avec la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo. Un autre aspect concernait les mutations esthétiques de l'époque, liées à leur tour, à la configuration ethnique, historique. Le classicisme, surtout celui de France, suppose un certain type d'idéalisation de l'homme, avec son image qui se retrouve dans les modèles, un certain sens de l'hierarchie sociale, un sens de l'équilibre humain en rapport avec la vision de l'harmonie et de la symétrie, un certain modèle social et moral.

En sa qualité d'homme de théâtre, Matei Millo, à part les pièces originales ou celles qui imitent le modèle de Alecsandri, adapte, souvent en vitesse, un grand nombre de pièces étrangères qui entreront dans le répertoire. Une de ces comédies est *Însurățeei*, nommée aussi « opérette en deux actes » et adaptée d'après le texte de *La lune de miel*, composé par Scribe, en collaboration avec Mélesville et Carmouche (représentant du *Théâtre de Madame* de Paris, en 1826). La pièce de Scribe attire aussi l'attention de Emanuel Filipescu, qui l'adapte sous le titre *Luna de miere* («La lune de miel»), avec l'intention de l'inclure dans un recueil de traductions qui allait être publié. Une commission littéraire établit que la version scénique de la pièce, jouée à Iași, dans la saison 1846 - 1847 appartenait à Millo. Les lettres polémiques des deux sont publiées dans *Albina românească*. Dans la première lettre de Millo, adressée à la rédaction, celui-ci montre sa surprise que Filipescu se considérait propriétaire d'un bien qui lui appartenait (*Albina românească*, no. 25: 98).

Les formes de manifestation publique des troupes itinérantes roumaines et des troupes étrangères, qui organisaient des tournées sur le territoire des Principautés, offrant des spectacles en différentes langues, plus ou moins accessibles au large public, sont parvenues à l'accommoder à l'idée de spectacle. A la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, les fils de nobles qui faisaient leurs études en France, en Allemagne ou en Italie étaient toujours plus nombreux. Là, ils connaissaient le théâtre culte, qui y était très en honneur. La mode se propage, et le premier animateur de la vie artistique et culturelle en Moldavie, Gheorghe Asachi, joue, aidé par des «amateurs» appartenant aux familles Ghica et Sturza, la première pièce en roumain, *Mirtil și Hloe*, pastorale en un acte, adaptée d'après Gessner et Florian.

En 1832, une troupe française de comédie et vaudevilles arrive à Iași, et, ne trouvant pas de salle, transforme en théâtre la maison du docteur Peretz, de la rue de Golia, sous le nom de Théâtre de variété. Petit à petit, le plaisir de jouer se transforme en conscience du rôle social du théâtre et en tentative de dépasser l'insuffisance des moyens d'expression scénique. En grande mesure, le théâtre étranger - par les tournées des troupes françaises, allemandes et russes - a éveillé le désir de créer une école nationale de théâtre. Les revues du temps ont aidé à ce que l'idée du théâtre existe, même en l'absence de celui-ci. C'est vrai des publications de toutes les provinces roumaines. En Moldavie, à Iași, se fait remarquer l'activité de *Albina românească*, dirigée par Gh. Asachi; en Valachie, à Bucarest, *Curierul românesc*, fondé par Ion Heliade Rădulescu, avec son supplément littéraire *Curierul de ambe sexe*; en Transylvanie, *Gazeta de Transilvania*, avec le supplément *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, dirigée par George Barițiu. Avant la fondation des écoles de théâtre, ces publications ont représenté une vie culturelle authentique. Les articles suivent de près les pas faits par le théâtre roumain.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le programme de la revue *Dacia literară* reformule, entre autres, l'idéologie théâtrale. Ce programme tend à s'imposer à partir de

1840 et rend à notre culture nationale ses justes orientations, en premier lieu par l'intérêt accordé à la langue roumaine.

Le 15 mai 1840, on signe le contrat de coopération entre les troupes de théâtre roumaine et française, à la direction de laquelle s'installent les frères Fouraux.

L'activité théâtrale en Moldavie se fonde sur les idées fondamentales du programme de *Dacia literară*, qui se retrouvent dans le programme d'activité des dirigeants du Théâtre National de Iași. Il s'agit de créer un répertoire original, qui reflète les réalités roumaines, de former des acteurs de profession et de transformer le théâtre dans une école d'éducation patriotique.

Le théâtre de Voltaire, qui venait du XVIIIe siècle, intéressait le climat culturel roumain par son contenu d'idées contestataires, sociales, politiques et historiques, mais aussi pour le fait que son auteur était perçu comme un dramaturge de facture classique, respectant les canons du siècle classique dont l'Europe s'était séparée, tout en anticipant, par la force des idées et des sentiments, le siècle romantique. Al Beldiman traduit la tragédie *Oreste* (publiée à Buda, en 1820), C. Conachi traduit *Zaïre* (Cârlova en traduit lui aussi un acte, touché par ces sentiments auxquels l'époque était si sensible), Daniel Scavinschi traduit probablement *Brutus*, I. H. Rădulescu traduit *Mahomet ou le fanatisme*.

L'orientation vers le mélodrame dans les traductions des textes dramatiques se fera par le geste de Beldiman, qui traduit en 1815, *Elisaveta, sau cei surghiuniți în Siberia*, probablement une adaptation d'après M-me Cottin, nom connu à l'époque, qui dominait les traductions de prose de sensibilité préromantique et romantique. La presse de l'époque (entre 1835-1836 apparaît aussi *Gazeta Teatrului Național*) se fait porteuse d'options éclectiques, publiant un fragment de *Zaïre* de Voltaire, traduit par Manolachi Manu, et, aux instances de Heliade, promouvant une *Collection d'auteurs classiques*, dans laquelle, à côté de Molière et Alfieri, apparaissait Victor Hugo (C. Negruzzi traduit et publie *Angelo, tyran de Padoue* et *Marie Tudor*).

La même orientation détermine la publication, dans les périodiques, de *Atala* et *René* de Chateaubriand (1839, Heruvim Nestor), *Intrigă și amor* de Schiller (1835, I. Cîmpeanu). *Hernani* de Victor Hugo, jouée en 1830 à Paris, est montée en Roumanie en 1872, ce qui montre le désir de synchronisation avec le goût scénique de l'Occident. Le mélodrame français, à travers la *Céline* de Gilbert de Pixérécourt, en 1800, ne favorise la translation du modèle vers l'espace théâtral roumain qu'à peine en 1899, par la *Casa diva*, écrite par Haralamb G. Lecca.

Le public, celui qui lit les revues du temps et celui qui va aux spectacles, allait faire tourner l'espace des traductions vers le mélodrame, vers le sensationnel et le sentimental, plus évident en prose et au théâtre (comédie, vaudeville, mélodrame), empêchant l'accomplissement des projets (Heliade optait, dans son projet pour la Bibliothèque universelle pour une tragédie utile à la nation « parce qu'elle nous prépare à l'amour pour la vertu ... »).

Les articles d'Alecu Russo (*Critica Criticii*, 1846) et ceux de C. A. Rosetti (*Teatrul român*, 1955), placés déjà à distance de la fièvre des débuts, parlent de cet « univers d'attente » qui permet l'identification du récepteur de théâtre avec le modèle dramatique proposé par l'auteur ou par le traducteur. Au-delà du fait que la sélection du répertoire apparaît comme déterminée par l'idée de promouvoir les idéaux nationaux, comme on l'a vu déjà, resurgit, en tant qu'élément de nouveauté, la théorie aristotélique du catharsis, comme effet attendu du spectacle théâtral, qu'allait illustrer plus tard Maiorescu dans *Comediile domnului Caragiale*. Une réception du théâtre romantique à partir des positions classiques (telle qu'on la voit, par exemple, dans l'activité de chroniqueur dramatique de M. Eminescu), pourrait trouver sa raison d'être, tout le long de l'histoire littéraire, dans l'existence des éléments qui accompagnent l'interprétation et la mise en valeur de l'œuvre littéraire et qui tiennent à l'exigence programmatique d'évoquer les époques historiques révolues et les biographies

des personnalités, à l'histoire des mentalités - détectables dans l'histoire de la réception -, dans la manière d'inclure les attentes des lecteurs dans les constructions littéraires d'une époque. Ce que nous essayons de voir est un modèle, conçu en tant qu'hypothèse de travail, pour le domaine du théâtre historique, vu en ce qu'il a de «technique», dans les attributs du genre et dans leur métamorphose, dans la stratification temporelle et la circulation des motifs.

Après avoir accusé les traductions pour l'absence d'une littérature nationale, le plaidoyer pour des textes originaux s'adjoint l'espace historique, le point d'intersection étant constitué par l'idéologie des intellectuels de l'époque, par leur relation avec la philosophie, l'histoire et la politique. Ayant à sa disposition l'édition française de l'œuvre de Herder, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, ayant vécu la révolution romantique en France, profondément attaché à des termes tels «peuple», «destin historique», «gloire» (Jules Michelet, *Le Peuple*), Bălcescu avait assimilé tout ce qui pouvait déterminer son point de vue sur le problème de l'unité ethnique (voir, dans ce sens, la monographie dédiée au prince roumain Mihai Viteazul - Michel le Brave).

Cette perspective («un état naturel», «un peuple», «une conscience nationale» et «une langue inséparable») allait faire naître, et avec une fréquence sans précédent, la biographie romancée dans le théâtre, parce que l'image des princes régnants, construite ainsi, se confondait avec les idéaux de l'époque de 1848.

En 1941, Șerban Cioculescu (*Aspecte literare contemporane, 1937-1947*, ed. Minerva, București, 1972), abordait le problème de la biographie romancée, analysant la biographie du prince roumain Petru Cercel et faisant l'observation qu'il s'agissait d'une «mode» née du succès des biographies d'André Maurois, suivies par les productions en série des maisons d'édition Plon et la *Nouvelle revue française*. Cioculescu suggérait ici une «théorie des modèles» qui avait été lancée en 1933 par Max Scheller, et disait, en essence, qu'il existe une prévalence de l'action des modèles à plusieurs grands moments historiques: les révolutions de 1848, tributaires au paradigme de la révolution de 1789 (Flaubert avait présenté ironiquement la folie imitative des moments révolutionnaires de 1848 dans son *Education sentimentale*), ou bien la filiation du roman chevaleresque, l'association arcadienne inspirée par l'*Astrée*, la fièvre de Goethe et de son Werther, le roman historique de Scott, celui de mystères (selon le modèle de Sue, très en vogue chez nous au milieu du XIXe siècle) et d'autres.

La naissance du drame historique correspond au programme romantique qui a pris corps d'abord en prose et en poésie, et plus tard, au théâtre. En France, par exemple, la bataille d'*Hernani* a donné le signal de l'insurrection romantique. Il est évident que la situation de l'espace roumain s'explique par le stade où se trouvait alors l'institution théâtrale et par l'absence d'une tradition dramatique populaire. Bien que dictée par un certain type de public, la dramaturgie roumaine manifeste une capacité incontestable de synchronisation avec la prose et la poésie de l'époque, sans pourtant pouvoir égaler leurs capacités d'innovation. Graduellement, le public s'est formé aux problèmes profonds de la morale, à un langage scénique évolué, symbolique, elliptique, métaphorique ou philosophique.

La présence du spectateur dans l'espace théâtral, conçu précisément pour que la structure du texte prenne en compte l'expérience du public, sa manière de se rapporter aux événements personnels, représente une médiation essentielle pour la réception du texte et du spectacle. Pour Hamlet, le héros de Shakespeare de la pièce homonyme, le but du théâtre est «de tenir le miroir devant le monde, pour ainsi dire; lui faire voir son vrai visage, à la chose ignoble, sa vraie face et aux temps, et aux foules, leur apparence et leur moule». Le public roumain du XIXe siècle devait être préparé pour le nouveau climat social et culturel que les élites roumaines avaient saisi dans une Europe en changement. L'esprit du temps

imposait une modification de paradigme, signalait C. Negruzzi, le traducteur de la pièce de V. Hugo, *Marie Tudor*:

des messieurs Jourdain se sont vite fait voir et leurs opinions n'ont servi à rien d'autre qu'à faire mieux briller les vrais poètes et écrivains, tel Hugo (...) et les autres. Ceux-ci, comprenant l'esprit du parterre, qui en avait assez des tragédies élevées de Corneille, élégiaques de Racine et philosophiques de Voltaire, ont frayé leur chemin en conformité avec un schéma plus approprié à leur siècle.

(*Avant-propos à Marie Tudor*)

Sources

- Berlogea, I., Munteanu, G. (1972) *Pagini din istoria gândirii teatrale românești*, București: Meridiane.
- Brăescu, I. (1980) *Perspective și confluențe româno-franceze*, București: Univers.
- Cornea, P. (1968, 1969) *Gândirea românească în epoca pașoptistă*, antologie, studii și bibliografie, vol. I-II, București: Minerva.
- Eliade, P. (1982) *Influența franceză asupra spiritului public în România*, București: Univers.
- Ibrăileanu, G. (1925) „Influențe streine și realități naționale” în *Viața românească*, XVII, nr. 2/februarie, Iași.
- Oprescu, P. (1955) „Înființarea și dezvoltarea bibliotecilor românești în epocă” în *Studii și cercetări de bibliografie*, tom I, București: Academiei.
- Păcurariu, D. (1973) *Clasicism și romantism, Studii de literatură română modernă*, București: Minerva.