

LA COMÉDIE: UNE CHRONIQUE DE LA SOCIÉTÉ ROUMAINE MODERNE

DANIELA GHEORGHE

Au cours de toute son histoire, la comédie a eu des racines dans l'actualité de son temps et y a réverbéré fortement. La définition du théâtre comme miroir de la vie, cachant sous son apparente naïveté une vérité essentielle, trouve dans le genre comique son illustration la plus vive.

Les antiques avaient identifié avec précision la nature duale du théâtre, qu'ils plaçaient – et ce ne fut pas au hasard – sous la protection de deux muses. Melpomène, masque pleurant de la tragédie, et Thalie, masque souriant de la comédie, symbolisent les perspectives opposées dans lesquelles se situe l'art théâtral, dans son effort de rendre l'image de l'homme. Dans la tragédie, le conflit a un sens métaphysique, tandis que dans la comédie il reproduit d'une manière réaliste les circonstances de l'existence quotidienne. Le poète tragique est un philosophe, le poète comique est un observateur de la vie sociale et un moraliste. Si la tragédie décrit les expériences ultimes de l'esprit humain, la comédie se dirige vers le concret et l'immédiat. La tragédie nous parle de la destruction de l'ordre cosmique et de la nécessité de sa restauration, la comédie nous parle des désordres survenus habituellement dans la vie des individus et dans la société. Si le héros tragique a une valeur *archétypale*, le personnage comique représente un *type*; avec le premier nous ne pouvons nous identifier que dans l'ordre supérieur de l'esprit, dans le second, nous reconnaissons notre visage quotidien.

Dans sa pénétrante étude *Feeling and Form* (1953), Suzanne Langer observait que l'art comique a un caractère *contingent* et *ethnique*. En effet, la comédie est d'habitude étroitement liée au temps historique et à l'espace culturel auxquels elle appartient. Fait explicable, si l'on pense qu'à l'origine du genre se trouve l'improvisation satirique occasionnée par les exubérantes cérémonies dionysiaques en Grèce et les fêtes populaires en Latium. La satire est née comme réponse aux réalités du présent et vise des états de choses et des types humains faciles à reconnaître par le public. Si on laisse de côté la comédie romantique et quelques autres formes marginales, on peut observer que la plupart des espèces cristallisées au long de l'histoire du genre se trouve dans des rapports très serrés avec l'actualité. De la satire aristophanesque *ad personam* jusqu'à la comédie de caractères ou de mœurs, des farces et des soties médiévales jusqu'au vaudeville, elles saisissent – sous des formes rudimentaires ou complexes – l'image de la société contemporaine dans ses aspects risibles.

Sans doute, la comédie ne se limite pas au simple reflet, sous un angle satirique, de la vie humaine. Dans tout art, dans tout temps et dans tout lieu, entre le créateur et la réalité s'interpose la vaste surface des structures culturelles. Créateur de culture, le poète comique est à son tour le produit d'une culture dont il ne peut se libérer que partiellement. Autrement dit, le texte ne naît pas du contact direct de l'individualité créatrice avec le monde, mais d'un contact médié; il exprime les possibilités et les limites d'un langage, il porte l'empreinte stylistique de son temps, il s'inspire de la tradition littéraire-théâtrale du genre. Si, à propos de la comédie, nous parlons souvent du «reflet de la réalité», nous procédons ainsi pour simplifier notre discours. En fait, le texte ne reflète pas la réalité, mais il la reconstruit: l'univers comique est une projection filtrée par plusieurs grilles de l'univers réel.

En dehors de tout cela, on ne peut pas ignorer la forte apparence de voisinage entre l'art comique et l'existence quotidienne. La comédie est *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* – imitation de la vie, miroir des habitudes, image de la vérité: cette lapidaire et expressive définition élaborée par Cicéron sera reformulée, d'une façon ou d'une autre, par de nombreux gens de théâtre et théoriciens. En effet, la comédie nous aide à compléter l'image d'une société sous deux angles complémentaires. D'abord, elle nous fournit des détails sur les types humains, les habitudes, les relations sociales, les éléments de la vie concrète, la mode, le langage quotidien etc. Ensuite, la comédie est aussi un indicateur de la mentalité du public; elle nous montre ce que signifie, à une certaine époque, *la norme* et ce que signifie *s'éloigner de la norme*, ce qui est accepté comme valeur et ce qui est ridicule. Sous ces aspects, des comédiographes tel Aristophane et Plaute, Ben Jonson et Molière, Goldoni et Beaumarchais, Gogol et Caragiale nous donnent des informations sur la société de leur temps que les auteurs des drames ou des tragédies. Donc, la comédie peut être un bon auxiliaire dans la recherche historique: un document comparable aux écrits des moralistes, à la littérature épistolaire et aux mémoires.

Le but de notre étude est d'examiner les moyens par lesquels les textes comiques ont reflété l'évolution de la société roumaine au cours des dernières 150 années. Si le théâtre comique est «une annexe» de l'histoire sociale, cette particularité se manifeste plus vigoureusement au cas de la comédie autochtone. En effet, il y a un parallélisme frappant entre l'histoire de l'art comique et l'histoire de la société roumaine. La parution des premières créations notables du genre coïncide avec le déclenchement du processus de modernisation et de rapprochement de l'Occident. Plus tard, l'attention des auteurs se dirigera fréquemment vers la scène politique et sociale, vers le climat et les mœurs du temps, vers les rapports de l'homme avec son milieu. On peut remarquer que, dans la comédie roumaine, ce sont les éléments réalistes et satiriques qui prédominent, au détriment des éléments imaginaires, ludiques ou romantiques. La comédie est souvent – dans la dramaturgie autochtone – le fruit d'un regard attentif sur le monde contemporain.

Les comédies du XIX^e siècle donnent au lecteur une chance particulière de reconstituer l'image de la société roumaine, grâce aux caractéristiques mêmes de l'époque. On assiste, pendant ce temps-là, à l'introduction de la civilisation occidentale (phénomène qui s'accélère après 1850) et aux efforts de la nouvelle classe politique de créer et de consolider l'état bourgeois moderne. Dans un intervalle relativement court, s'agglomèrent un nombre important d'événements et d'actions politiques; le cours de l'histoire change. Dès lors, le but déclaré des Roumains sera d'entrer dans la famille des nations européennes développées, en mettant fin à une longue influence orientale. La Révolution de 1848, l'Union des Principautés Roumaines en 1859, l'introduction du régime constitutionnel, la Guerre d'Indépendance de 1877-1878, par laquelle on abolit la souveraineté ottomane, l'instauration du royaume de la Roumanie en 1881 sont les étapes d'un progrès rapide, en sauts, destiné à récupérer un retard historique considérable.

Ces transformations structurelles font fleurir le genre comique. Ce n'est pas un paradoxe, car l'import du modèle occidental dans une société demi-féodale et demi-orientale a généré des contrastes hilares, qui représentent la source fondamentale du comique pour la plupart des auteurs. Apparaissent les contradictions entre «l'ancien» et «le nouveau»; dans ce climat, confus pour beaucoup de gens, les mentalités rétrogrades et les mentalités progressistes sont également incriminées, pour ce qu'elles semblent avoir de ridicule. La dynamique des changements est accompagnée par d'inhérents excès – résultat de l'effort d'adaptation rapide aux réalités européennes. La bourgeoisie se développe dans un rythme relativement lent; elle ne commence à jouer le rôle que lui revient dans l'état moderne que dans le dernier quart du siècle.

L'accélération des réformes vs une évolution organique de la société: voilà le conflit qui divise les personnalités de l'espace public. Excédé par la multiplication des institutions qui ne répondent pas, à son avis, aux nécessités réelles, Titu Maiorescu – *spiritus rector* de sa génération – lance la fameuse théorie des formes sans fond. Pas sans raison, Maiorescu et ses amis du cercle littéraire et politique *Junimea* désapprouvent la fondation de l'état bourgeois dans l'absence de la bourgeoisie, du Parlement dans l'absence de politiciens expérimentés, de l'Académie et des universités dans l'absence de savants authentiques. Mais plus tard, d'autres voix – G. Ibrăileanu, E. Lovinescu – affirmeront que cet avancement de *la forme* vers *le fond*, quoiqu'apparemment absurde, a représenté la seule solution de moderniser la société roumaine. À son tour, Ștefan Zeletin souligne que le rapprochement d'Occident, loin d'être artificiel, avait une base économique: l'entrée de la Roumanie dans la sphère d'intérêts du capitalisme occidental.

À cette époque, la langue roumaine traverse, elle aussi, un intense processus d'enrichissement, mais, jusqu'à la cristallisation de la forme littéraire moderne, naissent de vives controverses et apparaissent des orientations linguistiques variées, dont certaines se démontreront stériles. Nous nous trouvons donc au centre d'un univers en pleine effervescence, un monde souvent ridicule par sa hâte d'imiter l'Occident dans ce qu'il a de plus luxueux et de plus strident, un monde où les grandes villes sont à peine couvertes d'une couche de civilisation, tandis que le milieu rural conserve son caractère archaïque: bref, un monde pittoresque et coloré,

aux institutions, aux valeurs et aux hiérarchies encore labiles. Quel genre dramatique, autre que la comédie, aurait pu le surprendre plus fidèlement?

Et, en effet, le genre comique fleurit; mais il faut comprendre ce phénomène dans le contexte culturel du temps. Sauf quelques exceptions, il serait inutile de chercher dans les comédies du XIX^e siècle une structure dramatique solide, une intrigue ingénieuse, des personnages complexes. Témoignage d'un monde qui se réveillait aux lumières de la civilisation, elles parviennent à garder aujourd'hui un certain charme, grâce à leur statut de chronique humoristique et à leur fraîcheur naïve. À l'époque, les productions comiques se réjouissaient de la sympathie du public; elles ont offert un bon support à l'art interprétatif qui se développait surtout par les spectacles de cette sorte. Au-delà des maladroites inhérentes à tout début, il est déjà certain que la vocation théâtrale des artistes roumains, les accents originaux, le timbre spécifique se retrouvent plutôt dans la comédie. L'art du grand acteur comique Matei Millo, les écrits pleins de vivacité de Vasile Alecsandri et surtout l'œuvre du génial comédiographe I.L. Caragiale en sont la meilleure preuve.

L'ambiance de l'époque dirigera la comédiographie dans certaines directions. Ainsi, les événements politiques, la réforme qui affecte les paliers de la vie sociale, les idées qui agitent les esprits sont trop accablants pour que les dramaturges cherchent leurs sujets ailleurs que dans l'actualité immédiate ou pour qu'ils les transfigurent (comme le fera Caragiale) dans un univers théâtral aux significations plus vastes. En général, les auteurs et les spectateurs sont les prisonniers psychologiques du moment, de la réalité la plus concrète: « le théâtre » de la vie contemporaine est suffisamment vif pour être transféré *tale quale* sur la scène, tandis que la préoccupation pour la qualité artistique reste sur le plan second. Des personnages fortement caricaturés et l'allusion à des situations bien connues par les spectateurs: ce sont les armes de l'arsenal comique qu'on emploie le plus souvent.

Pour capter des instantanés de la société contemporaine, les auteurs choisissent certaines espèces du comique. Le symptôme relevant est l'absence de la comédie de caractères et de la comédie romantique. On rencontre, en échange, le pamphlet dramatisé, dans lequel l'objet de la satire est la vie politique; la chansonnette comique et la scénette qui traitent les sujets du jour; le vaudeville et la farce, où l'intrigue va de pair avec des allusions à des réalités sociales et quotidiennes précises; enfin, la comédie de mœurs, destinée par définition à mettre en évidence la physionomie morale d'une communauté humaine, dans un certain moment de son histoire.

À leur tour, les personnages sont intimement liés à l'époque; ils ne représentent pas l'homme générique du classicisme et d'autant moins l'homme dans son unicité, mais l'homme comme représentant d'une catégorie sociale, d'une orientation politique, d'un groupe ethnique, d'une catégorie professionnelle, d'une mode. L'ensemble des personnages reflète un paysage humain qui, centré jusqu'alors autour du binôme boyard-paysan, se diversifie considérablement. Donc, aux types traditionnels du scénario comique (l'avare, le fanfaron, le naïf, le pédant, l'ingénue, etc.) se substituent ou se superposent les figures récemment parues dans la société roumaine: le *bonjouriste* turbulent et la femme émancipée, qui persiflent les anciennes habitudes, le politicien qui exerce sa rhétorique patriotarde et l'électeur déboussolé, le fonctionnaire gouvernemental terrorisé par le fréquente changement des ministres qui décident de son sort, le propriétaire foncier ruiné et l'usurier juif, des journalistes et des avocats ambitieux, le petit commerçant de 1850 et le bourgeois enrichi de 1880, etc.

L'attaque satirique se dirige moins vers le défaut moral que vers le ridicule dans lequel tombent les hommes confrontés à l'ahurissante vague des changements. C'est pourquoi le comique issu de la représentation du tableau social éclipse presque toujours le comique de situations, quoique nous sommes à l'époque de gloire du vaudeville français, auquel les auteurs roumains étaient parfaitement familiarisés. Mais, pour la plupart d'eux, le pouls de la vie contemporaine était plus captivant et, sans doute, plus facile d'enregistrer, même dans des formes rudimentaires; le perfectionnement de la technique théâtrale avait encore à attendre. D'habitude, ils ne conçoivent pas le texte comique comme art ou comme exercice de virtuosité, mais plutôt comme un instrument qui leur permet de représenter certaines réalités et de modeler l'opinion publique.

Dans le même ordre d'idées, il faut souligner la fonction du comique de langage, qui est identique chez tous les dramaturges du temps. Ce qui manque, c'est la préférence pour le ludique verbal d'où naissent les calembours, les mots d'esprit, les subtiles paradoxes. Le comique du langage joue un rôle bien précis: il indique le statut des personnages et nous suggère des phénomènes spécifiques à l'époque. Il vise: le jargon semé de grécismes, qu'utilisent les vieux survivants de l'époque phanariote, et le mélange saugrenu des mots récemment introduits, provenus du français, du latin, de l'italien; la loquacité délirante des orateurs et le galimatias qui ahurit le lecteur des journaux (celles-ci sont les effets secondaires de la liberté d'expression,

pour la première fois consacré par loi); l'hilare discrédence entre la langue parlée par les gens simples et le langage saturé de néologismes qu'on utilise dans les gazettes et dans les discours et les documents officiels.

Le politique a constitué sans doute l'une des plus riches sources du comique pour les dramaturges. Il faut dire que la politique ne se fait plus, comme à l'époque des phanariotes, à un niveau inaccessible à l'homme quelconque. Les journaux ouvrent une fenêtre par laquelle celui-ci peut suivre les affaires de l'État. Dès l'époque de 1848, mais surtout après l'introduction du régime constitutionnel, au sein de la population urbaine naissent de significatifs changements de mentalité. Les citoyens n'assistent plus, passifs et indifférents, à une histoire qui coule au-dessus de leurs têtes. Maintenant, ils lisent la presse, ils commentent les événements, ils participent aux assemblées et aux manifestations de proteste, aux réunions électorales. Ce n'est pas par hasard que la gazette de M'sieu Leonida, le bien connu personnage de Caragiale, lance l'appel: *Nation, sois vigilante!* En laissant de côté le sarcasme de l'écrivain, nous avons en effet à faire au réveil de la nation ou, du moins, de ses catégories les plus actives.



Fig. 1 – *Conu Leonida față cu reacțiunea* (M'sieur Leonida face à la réaction),
Théâtre Odeon, 2002, mise en scène par Mihai Măniuțiu.

Ce processus a également des côtés risibles et de nombreuses anomalies. Confrontés à des situations inédites, les citoyens comprennent d'une manière distorsionnée les nouveaux concepts et les nouveaux mécanismes politiques. D'autre part, le régime génère toute une série de phénomènes qui deviennent, par leur nature même, un objet préféré de la satire: la démagogie, l'opportunisme et l'arrivisme politique, les manœuvres électorales, la prestation souvent ridicule des parlementaires, le langage bombastique des gazettes.

Le politique occupe une place importante dans l'univers de la comédie grâce, également, au fait que tous les changements majeurs du XIX^e siècle (à l'exception de la guerre de l'indépendance) se sont passés d'une manière relativement paisible; s'ils s'étaient passés, comme ailleurs, par des confrontations sanglantes entre les classes sociales, ils n'auraient pas trouvé de place parmi les thèmes comiques. Comme le remarquait Eugen Lovinescu, dans son *Histoire de la civilisation roumaine moderne*, la démocratisation et l'occidentalisation de notre société se sont déroulées sans grandes convulsions parce qu'elles n'avaient pas à vaincre une tradition politique bien structurée et une autorité centrale puissante. En effet, l'orientation

libérale-démocratique a triomphé chez nous assez facilement; les fractions conservatrices n'ont pas empêché les réformes, elles ont seulement tempéré leur rythme.

Même si la société roumaine ait été complètement renouvelée sans le sacrifice du sang, cela ne veut pas dire que l'atmosphère, le discours et les types humains spécifiques à un climat révolutionnaire soient absents. Le révolutionnarisme, présent avec cause en 1848 et pendant les années de la réalisation et la consolidation de l'Union, ne disparaît ni plus tard. Dans la vie et sur la scène apparaissent des personnages de plus en plus nombreux qui se déclarent, selon le cas, des révolutionnaires, des victimes politiques, des militants républicains. À mesure que la vie civique se libéralise, on dénonce plus vigoureusement l'oppression des citoyens; c'est chic de jouer le rôle du «martyr politique», en dépit du fait que la réaction des gouvernements (soit libéraux, soit conservateurs) vis-à-vis des opposants n'est pas dure. D'ici naissent des paradoxes comiques qui amplifient l'humour.

L'ambiance « révolutionnaire » était entretenue à l'époque par les politiciens libéraux. Grâce à leur phraséologie exaltée, ainsi qu'à leur hâte d'introduire le modèle occidental dans une société encore peu préparée à le recevoir, les libéraux – principaux artisans de la réforme – deviennent la cible préférée de l'auteur comique. Chose qu'on peut facilement comprendre si on pense que, de toute leur activité, la rhétorique enflammée et la prolifération des formes sans fond sont particulièrement visibles, tandis que les changements de structure ne produiront des effets que plus tard. Vasile Alecsandri, ancien combattant de 1848, n'hésite pas à caricaturier en quelques comédies et scénettes les chefs libéraux Ion C. Brătianu et C.A. Rosetti, dont le radicalisme lui semblait, à l'époque post-unioniste, dépourvu de motivation. Parmi les comédiographes, le critique le plus sarcastique du libéralisme roumain sera Caragiale, qui écrit ses comédies pendant le long gouvernement de Brătianu, entre 1876-1888. L'auteur fait le portrait des membres de la classe moyenne qui, hypnotisés par les incendiaires articles de la presse libérale, s'imaginent qu'ils vivent dans un univers politique marqué des luttes terribles. Les expressions-clé du vocabulaire de ces personnages sont: *la tyrannie qui doit être détruite, les parvenus qui se nourrissent de la sueur du peuple souverain, la réaction qui aiguise ses griffes, la fureur du peuple* etc. Les images sanglantes projetées dans la pensée des héros caragaliens, leur attitude belliqueuse contrastent fortement avec la vie qu'ils mènent, aussi tranquille que celle du spectateur contemporain. Il était évident, en 1880, que le langage et les mentalités révolutionnaires n'avaient plus de raison, ce qui ne les empêchait pas à impressionner profondément la petite bourgeoisie.



Fig. 2 – *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) de I.L. Caragiale, Théâtre Bulandra, 2002, mise en scène par Teodora Câmpineanu.

Au-delà de la satire antilibérale, le dramaturge a surpris, peut-être sans le vouloir, un phénomène d'un ordre différent: le besoin d'une classe à peine cristallisée *de s'exprimer politiquement*. On sait que, dans l'absence d'une forte bourgeoisie, la lutte pour l'émancipation nationale et l'égalité sociale avait été menée en 1848 et pendant les années suivantes par les jeunes aristocrates progressistes, venus en contact avec les milieux révolutionnaires français. À mesure qu'elle se consolide, la bourgeoisie ressent à son tour l'impulsion de s'affirmer: impulsion qui s'accomplit dans le climat agité créé par les polémiques en presse, par les réunions politiques, par des manifestations de rue, bruyantes mais inoffensives.

C'est ici que réside le charme de l'époque: qu'est-ce qui peut être de plus séduisant que le spectacle de ces gens qui, réveillés à la vie civique, consomment leur énergie plutôt en parlant – commentateurs curieux et naïfs des événements –, tandis que les grandes réformes politiques et sociales suivent paisiblement leur cours? Même les paysans, la catégorie la plus nombreuse et la plus défavorisée de la population, ne passent à une riposte violente que vers la fin de cette période; les premières révoltes auront lieu en 1888. D'ailleurs, cet état des choses a permis aux comédiographes de fabriquer, dans quelques vaudevilles, farces et anecdotes dramatisées, une image pittoresque de l'univers rural. Dans ces petits textes dramatiques, ils abandonnent la satire, en s'inspirant plutôt de l'ancienne tradition européenne des écrits qui exaltent les vertus de l'homme simple de la campagne et le charme de la vie rustique. Il faut retenir que la description idyllique des paysans sur la scène du théâtre n'aurait pas été possible dans les conditions où cette classe avait provoqué de grandes convulsions sociales.

En effet, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la société a payé un prix modeste pour les transformations radicales desquelles est surgie la Roumanie moderne. La galerie des personnages comiques renforce cette conclusion d'une manière très éloquent. Si les boyards avaient lutté à vie et à mort pour maintenir leurs privilèges, ils n'auraient pas bénéficié sur la scène de portraits tel celui de l'inoffensif chicaneur de la chansonnette *Sandu Napoila ultra-retrogradul/Sandu Napoila l'ultra-rétrograde* de V. Alecsandri. Si les adversaires de l'Union (présents, eux aussi, à l'époque) avaient constitué un obstacle majeur pour l'accomplissement de l'acte de 1859, ils n'auraient pas prêté le visage du stupide Tândală, dans la scénette *Păcală și Tândală* du même Alecsandri. Si l'autorité avait persécuté les opposants, le syntagme «martyr politique» n'aurait pas eu dans la salle de théâtre une forte résonance comique, et le statut de «martyr» n'aurait pas été revendiqué par des personnages des plus ridicules, tel le héros de Iorgu Caragiali en *Aspirant la deputăție/Candidat au parlement*. Si dans le milieu rural la situation avait été explosive (comme elle le sera vers la fin du siècle et surtout au début du XX^e siècle), des auteurs comme I. Bujoreanu, Costache Negruzzi, Matei Millo, Alecsandri etc. n'auraient plus introduit dans leurs textes des paysans d'opérette. Si «la réaction» avait préparé un coup d'état, alors la crainte de M'sieur Leonida, le héros de Caragiale, n'aurait plus été comique, mais parfaitement motivée. Enfin, si les libertés des citoyens étaient en danger, alors le discours sonore contre la tyrannie n'aurait plus été l'objet d'une parodie mordante dans la salle de théâtre.

La préoccupation obsessionnelle pour la politique, ainsi que son ingérence dans la vie quotidienne, donnent aux auteurs l'occasion d'inventer des situations d'un humour succulent. En essayant de garder son emploi, un fonctionnaire gouvernemental baptise l'un de ses fils Caius-Trebonius-Vespasianus-Néron-Caracalla (pour plaire aux adeptes du courant linguistique latiniste, qui exerçait une influence puissante dans la vie politique) et l'autre Juarez, dans l'éventualité de l'instauration de la république (*Haimana/Vagabond* de V. Alecsandri). Un professeur se propose d'écrire un traité de mathématiques du point de vue de son parti (*Alb sau roșu?/Blanc ou rouge?* de Iosif Vulcan). Un boyard rusé fait du mariage un efficace parapluie contre "les intempéries" provoquées par la conjoncture internationale: il avait épousé une Grecque à l'époque des phanariotes, une Russe lorsque la balance du pouvoir s'inclinait vers l'empire tsariste et, enfin, il se marie avec une Allemande dans les années '70, quand les Principautés Roumaines se rapprochent politiquement de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie (*Apele de la Văcărești/Les eaux de Vacaresti* de Matei Millo). L'histoire matrimoniale du personnage reflète en miniature l'histoire des jeux d'influence dans ce côté de l'Europe. Dans le théâtre de Caragiale, les personnages *intériorisent* la politique; elle parvient à diriger les relations humaines, d'une manière comique explosive. Par exemple, dans *O noapte furtunoasă (Une nuit orageuse)*, maître Dumitrache ne consent au mariage de sa belle-sœur Zița qu'au moment où il apprend que le jeune Rică Venturiano «est des nôtres, patriote» et, de plus, l'auteur du fulminant article d'orientation libérale dans lequel il attaque «la réaction». Nous sommes très loin du scénario classique, où on demande au prétendant de faire la preuve soit de son rang social, soit de sa fortune, soit de ses qualités morales!

Vivant dans le nouveau paysage social créé par une constitution égalitariste, s'impliquant dans les combats d'idées, attentifs aux évolutions internationales et convaincus en même temps que l'Europe nous suit de près, en combinant la politique avec la vie privée, les personnages comiques expriment l'esprit du temps; le phénomène était prévisible au cas d'une population qui apprenait en vitesse à participer à la vie de la cité. Plus tard, l'intérêt pour le politique diminue, et il perd sa place privilégiée parmi les thèmes de la comédiographie.

Le changement graduel, mais irréversible, des configurations sociales représente un autre processus dont les étapes se retrouvent dans la comédie de l'époque. Les auteurs font allusion à de diverses réalités socio-économiques, surtout aux effets du remplacement de l'ancienne économie naturelle avec l'économie capitaliste, et aux résultats du contact avec la civilisation occidentale. On surprend ainsi: la dégringolade de la classe des boyards, dont le revenu devient insuffisant pour les dépenses d'une vie en style occidental, ce qui les oblige à hypothéquer ou même à vendre leurs propriétés foncières; l'ampleur des pratiques usurières – conséquence du manque de capital autochtone; l'invasion du marché par des marchandises industrielles et de luxe étrangères, menant au déclin des métiers traditionnels et à la perte du rôle joué jadis par les corporations dans la vie urbaine; l'apparition, surtout en Moldavie, des marchands et des petits entrepreneurs étrangers, qui occupent la position économique que la faible bourgeoisie locale ne peut pas encore conquérir: un phénomène qui, quoique naturel du point de vue économique, a donné naissance aux attitudes xénophobes; l'hypertrophie de l'appareil bureaucratique, dans les conditions où l'État est obligé d'entretenir du budget une population urbaine qui ne trouvait pas de travail dans une industrie qui était à peine à ses timides débuts.

La réalité socio-économique modèle les mœurs et les comportements. Elle génère des types caractéristiques, qui ne tarderont pas de paraître sur la scène: le mondain qui gaspille la fortune de ses parents, dans l'effort de copier – comme manière de vie, comme décoration du logement, comme tenue vestimentaire – ce qu'il a vu en Occident; le boyard attiré seulement par les plaisirs de la vie et laissant ses terres aux soins du métayer; la catégorie des crédateurs, parmi lesquels sort en évidence l'usurier juif, figure satirisée et pourtant pathétique, dans l'âme duquel la rapacité se jointe à la peur d'être mis à la porte; l'artisan moldave qui attribue sa faillite à la concurrence étrangère; la couche, plus forte qu'en Moldavie, des artisans et des marchands valaques, qui, en 1840-1850, embrassent les idées d'origine occidentale concernant la liberté et l'égalité sociale, mais qui rejettent les mœurs et la mode qui viennent, elles aussi, de l'Occident, incapables (tout comme les auteurs eux-mêmes) de comprendre qu'il s'agit d'éléments qui font partie du même processus de civilisation; leur descendant, respectivement le bourgeois des décennies huit et neuf, qui a déjà gagné la conscience de sa dignité de citoyen et des vues plus larges; la catégorie des budgétaires (ou de ceux qui aspirent à se nourrir du budget), malicieusement présentés comme des parasites sociaux.

Parmi ces personnages comiques, une place importante occupent les femmes, de la jeune fille romantique jusqu'à la précieuse ridicule autochtone. Dans toutes les catégories sociales, les femmes sont les premières à stimuler le raffinement des mœurs. Elles arrivent sous la loupe de l'auteur comique pour leur obstination et souvent le manque de discernement avec lesquels elles imposent le style de vie occidental dans des milieux encore peu capables de l'assimiler et de supporter son coût. Pourtant, les mœurs changent, ainsi que l'attitude des comédiographes (et celle de l'opinion publique): d'abord réfractaire et satirique, ensuite, de douce ironie, et finalement d'acceptation. Dans *Îngâmfata plăpămăreasă* (*L'orgueilleuse matelassière*) de Costache Caragiali, le maître de la maison ne voit dans le désir de sa femme d'aménager un salon et dans l'alphabétisation de sa nièce que de nocives frivolités, conduisant vers une coquetterie immorale et sanctionnées à la fin. L'action de cette pièce se passe en 1846. Trois décennies plus tard, I.L. Caragiale, le neveu de Costache, nous présente dans *O noapte furtunoasă* (1879) un tout autre portrait du petit bourgeois: ici, le chef de la famille se montre fier de Zița, jeune femme «cultivée», fervente lectrice des *Mystères de Paris*. La figure qui domine par sa vitalité la galerie des personnages féminins est Chirița. L'infatigable héroïne de V. Alecsandri (et de Matei Millo aussi, dans sa double posture d'interprète et d'auteur) apprend toute seule le français, qu'elle écorche avec désinvolture, chevauche comme une amazone, fume, flirte, va à l'assy pour marier ses filles dans «le grand monde», fréquente les théâtres et les cafés, danse le Cancan, voyage à Paris et à Vienne. Interprétée en travesti par Millo, Chiritza est devenue un mythe du théâtre roumain de l'époque, grâce au fait qu'elle incarne avec vivacité maximale les tendances en vogue: pareille aux certains de ses contemporains, Chirita s'europeanise rapidement et sans complexes, et le résultat est d'un humour délicieux.



Fig. 3 – Interprètes contemporaines de Chirița, l'héroïne d'Alecsandri: Teodor Corban (Théâtre National de Iassy, 1997) et Adriana Trandafir (Théâtre de Comédie, 2004).

Véritables documentaristes de l'époque, les comédiographes du XIX^e siècle agglomèrent dans leurs écrits (sans tenir toujours compte de la logique et du rythme de l'action) des informations très variées. Nous y trouvons des indices concernant les caractéristiques du paysage urbain, les voyages et l'état des routes, le développement du commerce, les modalités d'obtenir et de dépenser l'argent, l'éducation des jeunes gens, le travail et le divertissement, la vie mondaine, l'importance grandie qu'on accorde aux activités culturelles (lecture, théâtre, concerts), l'aspect vestimentaire et même les habitudes culinaires.

Sans doute, en suivant les productions de genre dans leur chronologie, le lecteur d'aujourd'hui saisit en subsidiaire le progrès accompli d'une étape à l'autre; mais il saisit d'abord, tout comme le public contemporain, que l'euphorisation de la société roumaine n'a été ni simple ni facile et qu'il y avait une grande discordance entre les prétentions et la réalité. Un leitmotiv dans la comédiographie de l'époque est la déception du provincial qui, arrivé plein d'enthousiasme à Bucarest ou à Iassy, constate qu'on lui offre des divertissements douteux, que les hôtels sont mauvais, qu'à deux pas du palais imposant s'étendent des banlieues misères et poussiéreuses. L'état des routes est, lui aussi, lamentable; ce n'est pas par hasard que Vasile Alecsandri plaide dans sa comédie *Drumul de fier* pour la construction de chemins de fer, en essayant d'influencer une opinion publique probablement méfiante. D'ailleurs, le réseau ferroviaire commençait à se développer pendant ces années aux insinuations du prince Carol de Hohenzollern, qui avait accédé au pouvoir en 1866.

Même si on fonde plusieurs institutions d'enseignement, l'éducation reste déficiente. Dans les comédies et les vaudevilles du temps, l'emploi de quelques expressions françaises, le massacre des citations latines, l'évocation inexacte de certaines personnalités, de préférence appartenant à l'histoire de la Rome antique, constituent le signe distinctif des jeunes gens «instruits».

Ces contrastes et ce genre de ridicule commencent à s'atténuer pendant les dernières 15-20 années du siècle. Les extravagances hilares du langage et du comportement disparaissent, par exemple, chez les personnages de D. Ollănescu-Ascanio, qui vivent dans une ambiance de bon goût (*Fanny, Primul bal/Le premier bal*); c'est le signe que l'effort de raffiner les mœurs n'avait pas échoué. Dans *O scrisoare pierdută*, Tipătescu, le représentant de la nouvelle génération de politiciens de 1884, et Zoe, une dame de la haute bourgeoisie, sont, eux aussi, très peu ridiculisés; par contre, Caragiale les a doués d'une note de civilité et d'élégance sans ostentation.



Fig. 4 – Costume porté par Matei Millo dans *Barbu Lăutarul* (Barbu le ménétrier) de V. Alecsandri, Collection du Musée de Théâtre, Iassy.

En conclusion, on peut affirmer que les comédies complètent avec des détails savoureux le tableau réalisé par les gazettes, la correspondance, les mémoires de l'époque. Des catégories diverses ont contribué à la création du répertoire comique original, auquel s'ajoutent de nombreuses localisations: des boyards dilettantes comme Iordache Golescu, C. Conachi, C. Facca; des écrivains et des journalistes mineurs, comme G. Baronzi, Al. Pelimon, Al. Depărățeanu, Pantazi Ghica, Grigore Ventura, G. Sion etc.; des acteurs qui voulaient enrichir leur répertoire, certains d'entre eux très doués (Matei Millo, Costache Caragiali), d'autres, moins talentueux (C. Halepliu, Iorgu Caragiali, Ioan Bujoreanu); enfin, des gens de culture qui se sont occupés occasionnellement du théâtre, comme M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Gh. Asachi, B.P. Hasdeu, V.A. Urechia, Ioan Slavici, Iosif Vulcan, Iacob Negruzzi, D. Ollănescu-Ascanio, etc. Quelques unes de ces tentatives ont donné des résultats notables; pourtant, les seuls vrais créateurs de théâtre restent Alecsandri et Caragiale.

Vasile Alecsandri, bon observateur, esprit fin et ironique, possédait un talent naturel pour le théâtre. Sa création – tableau de l'époque 1840-1870 – couvre l'aire thématique la plus vaste dans la comédiographie du temps. L'intrigue, souvent prêtée du vaudeville français, est un simple prétexte. Le lecteur retient surtout les typologies et les motifs comiques: la maladie de la suspicion et les mentalités policières des autorités à l'époque des Réglémentes Organiques (*Iășii în carnaval/Iassy en carnaval*); le tableau caricatural de l'ancienne élite et des parvenus, confrontés, à la veille de la révolution de 1848, avec la perspective d'un monde nouveau, qui allait les écarter (*Boieri și ciocoi/Boyards et arrivistes*); la disparition des habitudes orientales, regardée avec une légère nostalgie (*Barbu lăutarul/Barbu le ménétrier*); le *bonjourisme* dans sa variante agressive-ridicule (*Iorgu de la Sadagura*); le libéralisme «rouge» et la latinomanie (*Rusaliile/La pentecôte, Zgârcitul risipitor/L'avare prodigue*); les effets comiques de la civilisation rapide (la série des *Chiritza*); le portrait des provinciaux fascinés par la vie de la Capitale (*Millo director*); le désir obsessif de voyager qui anime de nombreux personnages; la vie mondaine d'un Bucarest transformé précipitamment dans le «petit Paris» (*Agachi Flutur*), etc. Alecsandri aborde ses thèmes d'une manière autant vive que facile, et les types humains sont présentés plutôt dans leur pittoresque que dans leur substantialité. Le spécifique d'un monde qui enlevait ses vêtements orientaux pour s'habiller «à l'européenne» est surpris par le cosmopolite Alecsandri – visiteur assidu, dès sa jeunesse, des métropoles occidentales – avec une ironie aigüe et un humour vif; mais son art comique n'est pas doublé d'une réflexion plus profonde.

Tout aussi proche des réalités contemporaines que ses prédécesseurs, mais en accédant en même temps au niveau d'un classicisme durable, Caragiale nous a laissé l'image emblématique des milieux citadins roumains de la fin de la huitième décennie et du début de la neuvième. Ses personnages représentent mémorablement la classe politique dans sa candide amoralité (*O scrisoare pierdută/Une lettre perdue*), la bourgeoisie qui tente, enthousiaste et pourtant confuse, d'occuper la place qui lui revient dans l'État moderne (*O noapte furtunoasă/Une nuit orageuse*), les rustres habitants des banlieues, amateurs de bavardage, étourdis par la politique et par les théories à la mode, en dépensant leur vitalité dans des intrigues amoureuses (*Conu Leonida față cu reacțiunea/M'sieu Léonida face à la reaction, D'ale carnavalului/Ainsi va l'carnaval*). Mais le théâtre de Caragiale diffère structurellement de celui de ses prédécesseurs. Son art anticipe des formules modernes, si on le rapporte à l'histoire du théâtre; il est une marque de l'identité nationale, si on le juge par son pouvoir de rendre les mœurs et les mentalités autochtones; et, enfin, il met en valeur les ressources comiques de la langue roumaine avec une subtilité restée, jusqu'au présent, sans égal.



Fig. 5 – *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue) de I.L. Caragiale, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1972, mise en scène par Liviu Ciulei.

Dès les premières créations dramatiques et jusqu'à I.L. Caragiale, la distance entre la scène du théâtre et la scène sociale a été minime. Elle allait croître rapidement après 1900, à mesure que le processus de modernisation de la société perdait son caractère de nouveauté. En effet, avec le passage du temps, les nouvelles structures arrivent à une paisible et originale coexistence avec les habitudes autochtones. D'autre part, les valeurs se décentent, et les excès produits par le rapprochement de l'Occident sont éliminés, ou perdent au moins leur aspect ridicule frappant.

Dans ce contexte, l'art comique, tel qu'il avait été pratiqué jusqu'à cette heure-là, se trouve dépourvu de l'objet de la satire. Les auteurs commencent à analyser leurs moyens, à chercher d'autres techniques; mais les tâtonnements des premiers 15-20 ans du XX^e siècle ont connu peu de victoires durables, et la comédiographie roumaine a stagné. L'esprit satirique connaît une involution – phénomène qu'on peut attribuer, parmi d'autres causes, au climat culturel de l'époque. On sait bien qu'au cours du XIX^e siècle la littérature roumaine a traversé, dans un intervalle de temps comprimé, les âges du classicisme, du romantisme et du réalisme. Le classicisme et le réalisme, en stimulant l'abord critique de la réalité, ont favorisé – comme partout en Europe – la floraison de la comédie satirique. En échange, l'ambiance culturelle d'après 1900, dominée par le *semanatorism* et le *poporanism* (des courants littéraires qui exaltaient les valeurs du spécifique national et rejetaient, plus ou moins, la synchronisation de l'art roumain avec l'art européen moderne), est peu favorable à un éventuel développement de la tradition caragialienne. Les adeptes du *semanatorism* surtout exigent que l'attention des écrivains se focalise sur la paysannerie, le seul milieu social qui, à leur opinion, avait conservé un fond éthique sain. Ils réduisent le concept du spécifique national aux traditions, aux créations et aux valeurs du village, en considérant que la littérature culte, pour être *nationale*, doit se situer dans leur proximité; en conséquence, l'univers rural est idéalisé, tandis que la ville – emblème de la société bourgeoise – est présentée comme un creuset néfaste des influences étrangères. Dans cette atmosphère, il était peu probable que l'esprit caustique et dépourvu d'illusions de Caragiale se retrouve dans la nouvelle génération de dramaturges. En réalité, ses deux «épigones», G. Ranetti et Petre Locusteanu, ne suivent pas leur maître ni comme vision, ni comme style. Le premier met de nouveau sur la scène, dans *Roméo et Juliette à Mizil*, les types et les procédés périmés de la comédie de 1860, en réalisant la caricature anachronique des politiciens de province. Le second crayonne, dans *Funcționarul de la Domenii (Le fonctionnaire de Domaines)*, une image plus proche du milieu citadin moderne, avec ses types nouveaux (l'homme d'affaires, le riche parvenu, les jeunes gens qui ont déjà acquis l'usage du monde); pourtant, il ne s'agit pas d'un tableau des mœurs, mais d'un texte léger, à la moitié du chemin entre le vaudeville et la comédie de boulevard. Ces tentatives isolées démontrent que l'art comique perd en même temps ses anciens thèmes et la capacité de refléter satiriquement la société contemporaine.

D'ailleurs, avant la guerre, l'histoire semble plus «indulgente» et on peut parler, sauf la révolte des paysans en 1907, d'une certaine stabilité de la vie; c'est un état de choses qui se répercute directement sur la comédie. *L'intérêt commence à s'orienter vers l'être humain avec ses sentiments et ses pensées intimes, avec son tempérament, avec les péripéties de sa vie privée.* Delavrancea tente à réaliser, dans *Hagi Tudose*, l'étude d'un caractère en manière naturaliste. Les poètes D. Anghel et Șt. O. Iosif explorent la psychologie de l'amour dans une comédie en vers d'inspiration rostandienne (*Cometa*). Le thème de l'amour et/ou des relations matrimoniales et de famille se retrouve dans les écrits de Duiliu Zamfirescu (*O amică/Une amie, Voichița*), Valjean (*Ce știa satul/Ce que le village savait*), Caton Theodorian (*Bujoreștii/Les Boujorești*). A. de Herz introduit avec succès la comédie de salon, en présentant l'aquarelle dans des tons pastel de la société mondaine et en surprenant le parfum et le charme frivole de «la belle époque» (*Păianjenul/L'araignée, Cuceritorul/Le conquéreur des dames, Bunicul/Le grand-père*). Enfin, Mihail Sorbul ouvre une nouvelle direction avec ses comédies tragiques *Patima roșie (La passion rouge)* et *Dezertorul (Le déserteur)* – des investigations plus profondes de l'âme humaine et de ses passions déchaînées.

Après 1900, on peut remarquer une intéressante relation entre la comédie et les premiers drames roumains modernes, signés par Haralamb Lecca, Ronetti-Roman, Al. G. Florescu, G. Diamandy etc. Ils se nourrissent d'un effort similaire d'étudier l'homme dans un esprit vériste, de dévoiler ses problèmes moraux et spirituels. La comédie gagne une tonalité plus sérieuse, elle ne provoque plus parmi les spectateurs une hilarité explosive, comme à l'époque de Millo, d'Alecsandri et Caragiale. Au-delà des péripéties amusantes, résonnent des notes plus graves, nées de l'effort des auteurs de déchiffrer les ressorts de la vie sentimentale ou de souligner un sens éthique. Parallèlement, l'être humain est étudié – dans le drame et dans la comédie – dans une perspective psychophysiologique. On met en discussion la question de l'hérédité, de l'instinct, de la sexualité; dans la comédie se font entendre des considérations piquantes sur les plaisirs de la chair; les personnages sont parfois marqués de tares ou d'impuissances biologiques. Ainsi, le corps humain, jadis ignoré, gagne une vie propre. La chose est explicable: c'est l'époque où l'évolution des sciences de l'homme avait déterminé un retour au corps humain avec ses fonctions; d'ici était surgi l'art naturaliste, qui met en évidence le conditionnement du psychologique par le biologique. Peu à peu, de telles préoccupations vont disparaître de la comédiographie; mais elles attestent une fois de plus le déplacement des accents de la zone du social dans la zone de l'individuel, des cas exponentiels vers les cas singuliers.

La comédie d'avant la guerre nous a laissé une pâle image de la société roumaine. À l'exception du tableau en touches graves de la banlieue créé par Mihail Sorbul dans *Dezertorul*, une pièce qui dévoile la

souffrance cachée sous des apparences pittoresques, le seul segment social qui prend un contour plus clair est celui «du grand monde». A. de Herz, Caton Theodorian, Duiliu Zamfirescu, Valjean portent à la scène des aristocrates, des officiers, des diplomates, des médecins, des avocats, en créant ainsi le cadre humain idéal pour des liaisons amoureuses et des avatars matrimoniaux.

La situation changera dans l'entre-deux-guerres, lorsque la culture roumaine dans son ensemble connaît une extraordinaire effervescence. D'ailleurs, les réalités politiques et sociales elles-mêmes changent radicalement. Douée d'une surface et d'une population deux fois plus grandes, de provinces entre lesquelles il y avait de grandes discordances économiques et culturelles, avec une vie politique agitée et toujours plus trouble pendant la quatrième décennie, la Grande Roumanie est un monde des contrastes. À ce monde marqué par les faiblesses de notre démocratie parlementaire, mais dans lequel la vie quotidienne se déroule pourtant paisiblement, dans un cadre de liberté et de normalité, à ce monde dans lequel coexistent la province patriarcale et la ville moderne, dans lequel l'économie capitaliste avance sur une voie plus large, dans lequel le tableau social se diversifie dans un rythme alerte – face à ce monde, donc, l'art comique placera plusieurs miroirs. La production de genre est abondante et diverse; on écrit des comédies de mœurs et des comédies de boulevard, des comédies tragiques et des comédies lyriques, des pièces qui combinent la poésie et la farce. Si on ne peut pas parler d'un véritable renouvellement du langage, nous assistons en échange à l'élargissement du clavier comique: à la satire caustique s'ajoute l'humour aux nuances sentimentales, à l'ironie amère ou aux tonalités grotesques s'ajoutent le lyrisme et la fantaisie.

En renouant avec la tradition caragialienne, la comédie satirique fleurit. Elle est illustrée par des auteurs tel Liviu Rebreanu (*Plicul/L'enveloppe, Apostolii/Les Apôtres*), Victor Eftimiu (*Dansul milioanelor/La danse des millions, Inspectorul broaștelor/L'inspecteur des grenouilles, Omul care a văzut moartea/L'homme qui a vu la mort*), Tudor Mușatescu (*Titanic Vals, ...Escu, Al optulea păcat/Le huitième péché*), Alexandru Kirișescu (*Marcel & Marcel, Gaițele/Les pies*), Valjan (*Generația de sacrificiu/La génération de sacrifice*), Ion Luca (*Morișca/La girouette*), Mihail Sebastian (*Ultima oră/La dernière heure*), Tudor Arghezi (*Seringa/La seringue*) etc.



Fig.6 – *Gaițele* (Les pies) de Al. Kirișescu, Théâtre Fani Tardini – Galati, 2002, mise en scène par Cristian Ioan.

Les manœuvres politiques, le jeu électoral, les affaires véreuses, le trafic d'influence, la corruption sont – de nouveau – l'objet d'un regard attentif. À première vue, il s'agit, chez Caragiale aussi bien qu'aux auteurs modernes, de surprendre des phénomènes similaires. Mais ce qui est intéressant, c'est que les actions des personnages se déroulent à une toute autre échelle. Sans doute, l'auteur de *O scrisoare pierdută* portait à la scène un monde de pécheurs, mais ces péchés semblent inoffensifs par rapport à ce qui se passe dans l'univers de la comédie de l'entre-deux-guerres. Il s'agit ici des escroqueries d'envergure, des graves abus d'autorité, du chantage systématique. La complicité entre les industriels et les politiciens favorise l'enrichissement rapide, les amours illégitimes se conjuguent avec des intérêts bien précisés. Nous pouvons affirmer que, en dépit des similitudes, *l'univers de la comédie de l'entre-deux-guerres est pourtant autre que le monde de Caragiale: ses personnages perpétuent la typologie, le langage, les automatismes des héros caragaliens, mais le fond humain est plus corrompu.*

Compte tenu de ces indices, la conclusion serait que l'entre-deux-guerres enregistre, par rapport au moment 1880, une sensible détérioration des mœurs. Sans doute, on ne peut pas juger une société selon l'image réalisée par le poète comique; mais, dans notre cas, on n'est pas loin de la vérité. Si dans les comédies du temps nous rencontrons une élite corrompue de politiciens, d'industriels, de banquiers, ceux-ci trouvent leur correspondant dans la vie réelle. En effet, dans le tumulte de la guerre s'était forgé un monde nouveau, avec une morale plus légère et avec une capacité d'orientation plus rapide. D'autre part, la fondation de la Grande Roumanie apporte des changements majeurs dans la politique et dans la législation; or, de tels moments dans l'histoire d'un pays sont généralement favorables aux pêcheurs dans des eaux troubles, qui saisissent les opportunités et prospèrent. C'est ainsi que se forme la catégorie des nouveaux riches – peu connue jadis dans la société roumaine.

L'élément autour duquel gravitent les personnages dans beaucoup de productions satiriques de l'époque est *l'argent*; l'enrichissement à l'aide de moyens douteux – thème d'ailleurs classique dans la comédie de mœurs – gagne maintenant une ampleur particulière, parce que nous nous trouvons à l'époque des accumulations massives de capital. Chez les auteurs du XIX^e siècle, c'est le thème de la dépense des fortunes qui apparaît plus fréquemment, plutôt que celui de leur consolidation, ce qui suggérerait le déclin de la classe des boyards. En général, les personnages avaient d'autres ambitions: se frayer une voie dans la politique, être à la mode, épater leurs semblables, voyager pour voir «les merveilles de la civilisation». En échange, faire fortune ou la consolider est le but d'un groupe nombreux de personnages de la comédie de l'entre-deux-guerres. La manière dont ils agissent nous dit quelque chose sur la nature des activités déroulées par la grande bourgeoisie à l'époque. Celle-ci cherche à prospérer surtout à l'aide des contrats avantageux avec l'État, et d'ici résulte une série de transactions à la limite – ou au-delà de la limite – de la légalité, basées sur les liens entre les hommes d'affaires et les fonctionnaires du gouvernement. Ces complicités de type balkaniques, ces actes de corruption qui affectent une économie encore fragile sont surpris dans des pièces comme *Generația de sacrificiu*, *...Escu*, *Al optulea păcat*, *Dansul milioanelor*, *Ultima oră*. Ici, apparaissent les grands industriels qui appellent à l'ordre des ministres, les hommes d'affaires qui se font des amis parmi les députés, les dames voilées qui arrangent les intérêts de leurs maris ou de leurs amants dans les cabinets gouvernementales. Tous ces personnages rappellent au lecteur une ancienne et acide observation de Constantin Rădulescu-Motru: le profit du capitaliste roumain provient souvent de l'habileté avec laquelle celui-ci s'empare du budget de l'État (*Sufletul neamului nostru. Calități bune și defecte/L'âme de notre peuple. Qualités bonnes et défauts*, 1910).



Fig. 7 – Della Nartea (Nina) dans ...escu de T. Muşatescu, Théâtre de Comédie, 2002, mise en scène par Alexandru Dabija.

Laissant de côté la comédie en registre purement satirique, avec ses fonctions bien délimitées, l'image du monde de l'entre-deux-guerres gagne un contour beaucoup plus substantiel, à notre avis, dans les textes axés sur l'investigation des rapports entre l'homme et son milieu, entre la psychologie de l'individu et la hiérarchisation des valeurs dans la société. Si les personnages de la comédie plus ancienne ne se trouvaient jamais en désaccord psychologique avec le monde dans lequel ils vivaient, en s'y adaptant tout naturellement, ce rapport change maintenant, comme une conséquence directe des états de choses contemporains. Il faut rappeler que, après la première guerre mondiale, la Roumanie devient, du point de vue législatif, une société libre et ouverte à la compétition, qui assure – au moins en principe – des droits et des chances égales à tous les citoyens. Le nombre des jeunes gens avec des études universitaires provenant des milieux modestes devient plus grand; pour eux, le travail propre devrait garantir l'ascension sociale. Mais, sans doute, il y a de grandes différences entre ce qui est possible en théorie et ce qui est réalisable en pratique. La valeur personnelle n'assure pas toujours le succès dans la vie, tout comme, d'autre part, dans une économie encore faible, la prospérité ne peut être réalisée uniquement par le travail. *L'homme se sent frustré parce qu'on lui ouvre un horizon de possibilités beaucoup plus large que jadis, mais ces possibilités ne*

prennent vie que rarement. Apparaît une riche littérature ayant au centre les drames des ratés et des inadaptés. Ces phénomènes, en dépit de leur nature, trouvent leur écho dans la comédie. Les rapports avec la société gagnent un rôle déterminant dans la construction du personnage comique. Celui-ci peut être une personne adaptée au monde des compétitions dures et non-loyales, douée d'une psychologie de vainqueur, capable à faire fonctionner les mécanismes obscurs qui assurent son succès. Mais de cette catégorie on recrute surtout les personnages négatifs. Victorieux selon le critère du jugement commun, ils sont perdants sur le plan des valeurs affectives et spirituelles.

La préférence des auteurs se dirige vers un autre type de héros comique; honnête et timide, doué d'une grande délicatesse de l'âme, il semble destiné aux échecs sur le plan social. Mais, parce que nous sommes dans l'univers comique, ce type de personnage triomphe souvent. L'auteur lui assure la victoire à l'aide des anciens «trucs» de l'art théâtral, naïfs, mais toujours efficaces: la farce, le miracle, l'intervention du hasard. Autrement dit, on reprend dans des variantes modernes le conte *Cendrillon*, qui fonctionne pour les spectateurs en tant que mécanisme compensatoire; ils ont la satisfaction de voir se passer sur la scène ce que rarement se passe en réalité, c'est-à-dire le triomphe de l'homme humble. Sur ce canevas commun se déroule l'action des pièces *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, *Omul cu mârtoaga (L'homme et l'haridelle)* de George Ciprian, *Idolul și Ion Anapoda* de G.M. Zamfirescu, *Titanic Vals*, *Ultima oră*.



Fig. 8 – *Ultima oră (La dernière heure)* de M. Sebastian, Théâtre National « I.L. Caragiale », 2003, mise en scène par Anca Ovanez.

Pendant ces années, la courbe de l'état d'esprit de la population exerce un impact très fort sur la comédie. À une époque qui avait débuté dans l'atmosphère pleine d'espoirs d'après la guerre, à une époque où devrait agir le principe de la sélection par valeur et la justice sociale, s'installe assez vite la fatigue et la désillusion. Ce n'est pas par hasard que beaucoup de productions de genre expriment, d'une manière ou d'une autre, l'inadéquation de la réalité aux aspirations, le divorce entre la vie intérieure du personnage et son existence dans le cadre social. Des personnages d'ailleurs très différents, comme Mademoiselle Nastasia de la pièce homonyme de G.M. Zamfirescu, Chirică de *Omul cu mârtoaga*, Ștefan Valeriu en *Jocul de-a vacanța (Jouons aux vacances)* et Miroiu en *Steaua fără nume (L'étoile sans nom)* de M. Sebastian, Ion en *Idolul și Ion Anapoda*, Mitică – le héros de Camil Petrescu, Dudu en *Vis de secătură (Rêve de gredin)* de Mircea Ștefănescu vivent dans un univers de chimères, fantaisies, aspirations secrètes. Ce qui les anime finalement, c'est le désir d'évader d'une réalité sociale et quotidienne dont ils se sentent spirituellement étrangers. L'inadapté de la comédie est, en fait, un rêveur. La série de ces pièces culmine avec *Capul de rățoi*

(*La tête de canard*) de G. Ciprian, où, par un renversement possible uniquement sur la scène, la vie est modelée selon les exigences de l'imagination. Mais la pièce de Ciprian, une excellente fantaisie comique, part toujours de l'idée conformément à laquelle *le réel ne peut satisfaire les aspirations intimes de l'être humain*. Ici se trouve le substrat des comédies lyriques, tragiques, amères qui prêtent une note particulière à la dramaturgie de genre.



Fig. 9 – Amza Pellea et Radu Beligan dans *Capul de rățoi* (*La tête de canard*) de G. Ciprian, Théâtre de Comédie, 1966, mise en scène par David Esrig.

La variété des thèmes se conjugue, dans la comédiographie de l'entre-deux-guerres, avec la variété des milieux sociaux reconstitués sur la scène. Il faut dire qu'à la différence de Caragiale, dont la vision sur le monde avait été intensément personnelle et de maxime lucidité, ses successeurs sont souvent la proie des

stéréotypes et des clichés. Ceux-ci présentent sans doute un certain intérêt, parce qu'ils nous montrent comment se reflètent dans la conscience collective les segments sociaux: image qui n'est pas nécessairement fautive, mais incomplète et un peu déformée. Par exemple, les couches riches de la société sont vues, en général, en tant que milieu des conduites immorales; c'est ici qu'on fait les transactions politico-financières douteuses et où se passent des aventures érotiques scandaleuses. Le monde des intellectuels (fonctionnaires, professeurs) est présenté dans une perspective lyrico-sentimentale, en tant qu'espace des aspirations réprimées. La banlieue est sordide et dramatique (*Domnișoara Nastasia*); mais elle est également décrite dans des couleurs moins fortes – décor de l'existence domestique avec ses amertumes et ses joies (*Visul unei nopți de iarnă/Le songe d'une nuit d'hiver* de Tudor Mușatescu; *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu). La province apparaît, surtout chez Victor Ion Popa (*Mușcata din fereastră/Le géranium à la fenêtre*; *Take, Ianke și Cadîr*) dans une lumière douce et nostalgique: univers patriarcal où se conservent intactes les valeurs morales et l'innocence de l'âme.

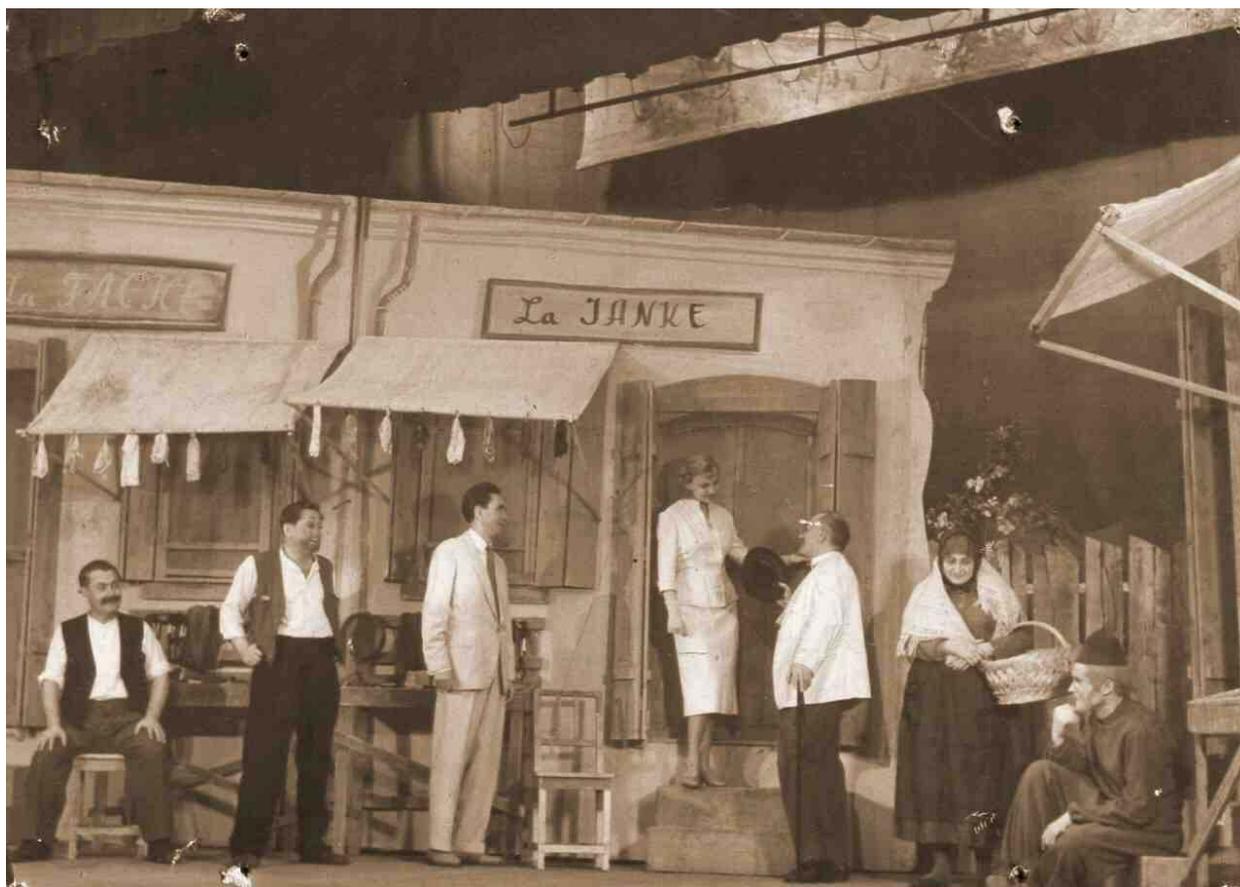


Fig. 10 – *Take, Ianke și Cadîr* de V.I. Popa: spectacle au Théâtre de Bârlad qui porte le nom du dramaturge (saison théâtrale 1956-1957, mise en scène par Aurel Cerbu).

Mihail Sebastian dans *Steaua fără nume* et Alexandru Kirișescu dans *Gaițele (Les pies)* se sont débarrassés de cette image idyllique du bourg de province; le premier nous présente le tableau gris d'un milieu semi-urbain où jamais ne se passe rien, le second évoque, dans le registre du réalisme brutal, l'atmosphère venimeuse dans une famille de riches marchands d'Olténie. Les dramaturges font ainsi l'esquisse du paysage social de l'époque dans un registre qui varie du sarcasme à la tristesse.

Tout comme jadis, le personnage-paysan est absent de la scène; c'est la preuve de son incompatibilité avec le théâtre comique de substance. Le milieu rural est employé comme cadre seulement dans les espèces mineures: anecdotes dramatisées, farces, pièces pastorales, féeries.

Après son épanouissement pendant l'entre-deux-guerres et dans les années '40, la comédie entre à la moitié du siècle dans un cône d'ombre. Le pouvoir communiste récemment installé, en agissant au nom d'une utopie qui a vite trahi son caractère profondément négatif, exerce son contrôle sur toutes les sphères de la vie sociale. Un objectif prioritaire est le modelage des consciences, et le pouvoir institue la censure dans la presse, dans les manifestations publiques, dans l'art. C'est le début d'une époque où les rapports entre le

théâtre et les autorités seront marqués de tension, aussi longtemps que le public pouvait encore trouver dans la salle de spectacle un oasis de relative liberté spirituelle. Pâle substitut d'une impossible solidarisation civique, la complicité entre la scène et la salle a démontré au moins que le théâtre roumain, ainsi que la culture en ensemble, n'a jamais pu être intégré à un modèle maoïste.

Pour survivre, l'art comique – au cas où il ne se transforme pas dans un instrument de la propagande ou ne se limite pas au simple divertissement – doit faire appel à la parabole, au langage ésopique, aux répliques à double sens. Même dans ces circonstances, les productions de genre continuent à nous fournir des indices sur l'époque, soit directement, soit par ricochet. Le passage de la période staliniste aux années de l'ainsi-nommé dégel idéologique, le renforcement de la censure après 1972 laissent des traces profondes dans l'évolution de la comédie. D'un intérêt particulier c'est la coexistence, dans la même pièce, de l'allusion critique et de la concession faite à l'idéologie officielle (concession plutôt d'ordre formel et interprétée comme telle par le public): ces comédies nous dévoilent la physionomie d'un monde soumis à un régime répressif, mais qui lutte pour conserver au moins la liberté du persiflage. Si sur la scène se font entendre également des clichés agréables au pouvoir et des accents satiriques durs, ce mélange reflète au fond l'état d'esprit de la population; obligée à l'obéissance dans la vie sociale, elle n'épargne pas en particulier le sarcasme à l'adresse du système et des puissants du jour.

Quoique hostiles aux manifestations de l'esprit critique, les responsables culturels ne pouvaient pas, évidemment, supprimer la comédie, mais ils ont cherché à la diriger dans une certaine direction. La rencontre entre la nouvelle idéologie et l'opportunisme ou le désir humain de certains auteurs de faire carrière a donné naissance à la *comédie socialiste*. Aurel Baranga (avec *Mielul turbat/L'agneau enragé*) et Alexandru Mirodan (avec *Ziaristi/Les journalistes*) mettent ses bases dans la sixième décennie, mais son schématisme et ses clichés survivront chez d'autres dramaturges jusqu'aux années '80. Vers la fin du régime communiste, nous retrouvons cette espèce de comique, dans toute sa pureté, chez Ion Bucheru, l'auteur des pièces *Frumosul cotidian (Le beau quotidien)* et *Fața nevăzută a lum(n)ii (La face cachée de la Lune)*.



Fig. 11 – Marcel Anghelescu dans *Ziaristi* (*Les Journalistes*) de Al. Mirodan, Théâtre National « I.L. Caragiale », 1956, mise en scène par Moni Ghelerter.

Définitoire pour la comédie socialiste est le camouflage d'un phénomène qui avait gravement perverti la vie sociale: *la rupture entre la réalité et le discours sur la réalité*. Théoriquement, le contraste entre une idéologie triomphaliste et ses effets désastreux sur le plan moral et matériel aurait pu être pour les auteurs une source fondamentale du comique. Mais c'est justement ce thème qu'il faut éviter; tout dévoilement de l'énorme discordance entre le réel et son image préfabriquée aurait apporté de graves préjudices au système lui-même. Pour un régime totalitaire, la description de la crise qui affecte la société est aussi dangereuse que de révéler les dimensions aberrantes du mensonge qui la dissimule.

Dans ce contexte, la comédie socialiste vise des cibles mineures ou s'invente de cibles fausses. En utilisant un nombre de procédés ingénieux, le dramaturge crée l'illusion d'une satire acide à l'adresse des réalités contemporaines. C'est facile à constater, par exemple, que, dans la comédie socialiste, le mal découle toujours des défauts de l'individu, et non pas du système politique. L'État et le Parti gagnent une image paternaliste: ses représentants, jouant le rôle d'un *deus ex machina* de la dérisoire mythologie communiste, dénouent les fils de l'intrigue et accordent à chacun ce qu'il mérite. Le groupe des personnages négatifs est insignifiant du point de vue social, étant formé d'habitude de *bureaucrates* - ceux qui s'interposent entre les décisions correctes du Centre et la masse des gens travailleurs. Si les personnages négatifs de la comédie classique se sentent chez eux dans le monde, dans la comédie socialiste ils se sentent coupables même avant de commettre une malversation; ils reconnaissent, au fond de l'âme, la supériorité des principes du nouveau régime. Enfin, les anomalies visées semblent des simples accidents dans une société autrement solide et saine, qui possède la capacité de les éliminer. En effet, la société n'assiste jamais passivement aux machinations des profiteurs: ils sont démasqués et sanctionnés par l'intervention collective des gens simples, des chefs du syndicat, des secrétaires du parti et même des autorités centrales. On attribue ainsi à la société une illusoire santé morale. Autrement dit, dans la comédie socialiste, sous l'apparence d'une ironie incisive, on a à faire avec une version truquée du réel.

La comédie socialiste (débitrice aux techniques théâtrales de succès pratiquées l'entre-deux-guerres) émane une irréprensible gaieté. Son maître incontestable est Aurel Baranga, dont les pièces (*Mielul turbat*, *Sfântul Mitică Blajinu/Saint Mitică le Doux*, *Opinia publică/L'opinion publique*, *Interesul general/L'intérêt général*, etc.) se sauvent aujourd'hui en tant qu'exercice de pure virtuosité comique. Elles nous donnent l'image d'un monde jeune et sain, dans lequel les éléments nocifs sont écartés, et les aspirations des gens de mérite prennent vie. Il faut dire que, si la dramaturgie de l'entre-deux-guerres développait le thème de la discordance entre la réalité et les exigences spirituelles de l'homme, dans beaucoup de pièces contemporaines on nous suggère, au contraire, que cette discordance peut être éliminée grâce au nouveau régime. Dans la comédie *Siciliana* de Baranga, l'évolution des personnages atteste qu'il n'y a aucune contradiction entre ce que désire l'homme et ce que l'État (ou la société) attend de lui. Il en résulte que le dirigisme ne menace pas l'individu, mais favorise son développement harmonieux. Bref, la comédie socialiste reconstruit avec des moyens théâtraux l'univers que nous identifions dans le discours du pouvoir: un univers imaginaire dans lequel la crise de la société roumaine est escamotée, l'avenir se présente dans des couleurs lumineuses, tandis qu'on attribue au système une dimension profondément humaniste et justicière.

En laissant de côté la comédie socialiste (illustrée, dans sa forme pure, par un nombre pourtant réduit de textes), il faut souligner que l'idéologique s'insinue dans la plupart des productions de genre, sans rapport à leur ambitus critique. Dans cet ordre d'idées, l'attitude vis-à-vis des biens matériels est révélatrice. Nous nous trouvons dans une société avec un niveau de vie relativement bas, qui ne peut entretenir ni même l'espoir d'atteindre des standards comparables à ceux de l'Occident. Mais de telles réalités ne peuvent être reconnues ouvertement; c'est beaucoup plus simple d'incriminer le désir de l'homme de vivre mieux. En conséquence, on véhicule souvent sur la scène l'idée que l'accumulation de biens est le signe du déclin moral, de l'abandon des idéaux purs de la jeunesse. Cette attitude trouve son illustration chez des auteurs divers, même quand il ne s'agit pas de littérature à thèse. Chez Teodor Mazilu, par exemple, l'obsession de l'enrichissement trahit l'irrémissible bassesse des personnages (*Inundația/L'inondation*, *Acești nebuni fățarnici/Ces fous hypocrites*, *Mobilă și durere/Meuble et souffrance*), tout comme, pour les héros de Dumitru Solomon, choisir entre l'honnêteté et la prospérité devient un problème de conscience (*Scene din viața unui bădăran/Scènes de la vie d'un rustre*, *Noțiunea de fericire/La notion de bonheur*).



Fig. 12 – *Acești nebuni fățarnici* (Ces fous hypocrites) de Teodor Mazilu, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1970, mise en scène par Emil Mandric.

Si les moyens d'enrichissement douteux se sont toujours trouvés à l'attention du satiriste, il faut quand-même dire que, dans les comédies parues pendant le régime communiste, même l'aspiration vers un standard de vie supérieur disqualifie moralement. On inocule au spectateur la fausse idée que l'honnêteté et la richesse s'excluent réciproquement *par leur nature même*, que seule la vie modeste constitue la garantie d'un fond éthique inaltéré. Parallèlement, on met en circulation l'idée de la décadence de l'Occident (idée reprise par certains comédiographes): un monde riche, mais dans lequel la frénésie de la consommation a remplacé l'idéal éthique et qui vit son irréversible déclin. Ce sont les mythes qu'une société égalitariste et relativement pauvre devait cultiver; le nébuleux concept du bien collectif se substitue à l'idée de prospérité individuelle.

Dans un régime dictatorial, il est naturel que le discours du pouvoir ait des échos, plus forts ou plus faibles, dans la plupart des productions de genre. D'autre part, on enregistre l'effort de récupérer l'esprit satirique propre à la grande comédie. Un nombre d'auteurs s'éloignent (au moins dans certaines de leurs créations) de la littérature à thèse et des techniques théâtrales périmées. Ils regardent plus lucidement le monde contemporain, en exerçant en même temps des formules modernes.

Teodor Mazilu, qui nous a laissé la plus substantielle création comique des dernières décades, adopte une stratégie insolite: si certains dramaturges offre au système une caution morale, si d'autres cherchent timidement à dénoncer ses tares, l'auteur des *Proștii sub clar de lună* (*Les sots sous le clair de lune*) l'ignore. En dépit de certaines apparences trompeuses, il se cantonne dans l'aire de l'investigation morale, en dénonçant – d'une manière caustique et éblouissante – le mal éternel qui se trouve dans l'homme, au-delà de tous conditionnements politiques, historiques, sociaux.



Fig. 13 – *Incontestabila ipocrizie* (L'incontestable hypocrisie) d'après deux écrits de Teodor Mazilu, Teatrul foarte mic, 2006, mise en scène par Mihai Ionescu.

Chez Dumitru Solomon, ce qui frappe, c'est l'intellectualisation du comique, l'ironie fine, l'élégance de la démonstration théâtrale. Il entreprend l'analyse lucide du statut de l'intellectuel dans un régime dictatorial, dans *Arma secretă a lui Arhimede* (*L'arme secrète d'Archimède*), une parabole comique ayant comme décor l'antique Syracuse, et dans *Scene din viața unui bătăran* (*Scènes de la vie d'un rustre*), intelligente paraphrase du *Misanthrope*. Ion Băieșu évoque dans quelques pièces le côté balkanique du communisme roumain, en faisant le portrait des habitants gais et chicaneurs de la banlieue et des localités semi-rurales, étrangers aux impératifs politiques de l'époque et encore dépositaires – sur la scène comme dans la vie – de l'esprit des finassiers de Caragiale. Dans ses tragi-comédies (*Răceala* et *A treia țepă*), Marin Sorescu fait de l'histoire le support d'une parabole du présent, d'où ne manquent pas quelques notes critiques mordantes. Mircea Radu Iacoban apporte une teinte de réalisme amer, en contournant l'image d'un monde qui avait perdu la motivation et les romantiques illusions révolutionnaires (*Stress*, *Hardughia/La vieille maison*, *Omul din baie/L'homme de la salle de bain*); il se sert du mythe des nobles élans qui auraient marqué le début du communisme pour pouvoir dénoncer – par contraste – l'imposture et le délaissement des décennies huit et neuf. Tudor Popescu, dramaturge prolifique, inégal et auteur de nombreuses pièces à thèse, nous donne pourtant dans ses comédies *Concurs de frumusețe* et *Paradis de ocazie* le portrait d'un grotesque hyperbolique de l'activiste. Enfin, Mihai Ispirescu réussit dans son étonnant texte de début *Trăsura la scară* (*Le carrosse est à la porte*) à dénoncer le caractère maléfique et absurde du système communiste, en faisant appel à une formule théâtrale dans laquelle fusionnent l'humour atroce, la bouffonnerie et le tragique.

Dans l'œuvre de ces auteurs, le refus du schématisme se traduit, entre autres, dans un significatif changement au niveau de la construction des personnages. Il faut rappeler que l'univers de la comédie socialiste était peuplé de personnages qui reproduisaient fidèlement la typologie présente dans le discours officiel: ils sont l'image-standard de leur classe ou de leur catégorie socioprofessionnelle. Nous y rencontrons l'ouvrier honnête et inventif; le paysan (personnage en général épisodique) qui conserve la sagesse populaire; l'intellectuel enthousiaste, souteneur du régime, mais aussi l'intellectuel hypocrite et profiteur (car cette catégorie provoque des suspicions); l'activiste compétent, doué d'une petite dose de non-conformisme destinée à le rendre agréable aux spectateurs. Les personnages négatifs sont recrutés d'autres

catégories: le bureaucrate obtus, le gestionnaire dilapidateur, etc. Quand ils s'éloignent de la comédie socialiste, les auteurs abandonnent d'abord la mécanique division des personnages en positifs et négatifs, selon la catégorie à laquelle ils appartiennent. Par contre, la satire commence à viser ceux qui détiennent le pouvoir et les privilèges. La figure de l'activiste cesse d'être idéalisée; les comédiographes incriminent maintenant les manœuvres qu'il fait pour s'enrichir et pour mener une vie légère; mais il faut observer que, le plus souvent, un tel personnage symbolise l'abandon des utopiques idéaux communistes, la satire s'exerçant ainsi d'une perspective qui n'était pas en contradiction avec la propagande officielle. Les fonctionnaires, qui continuent à fournir le type comique du bureaucrate, sont analysés parfois dans une autre lumière: on dévoile la pauvreté de l'âme et la réduction de l'horizon générées par une activité stérile, ayant comme but le camouflage de la réalité sous le paravent des statistiques inutiles et même fictives. Le monde des petits tripoteurs (gestionnaires, travailleurs en coopération), sans être proprement-dit réhabilité, nous est présenté dans son pittoresque, comme résultat d'une société en dégringolade, dans laquelle les choses se mettent en mouvement par des arrangements de coulisses et des services réciproques.

L'intérêt se déplace de certaines catégories sociales vers d'autres. Mémorablement représentée par Spiridon Biserică de Baranga, la figure de l'ouvrier pâlit. Il cesse d'être une apparition emblématique, et il finit par persifler subtilement sa propre condition (*Omul din baie* de Mircea Radu Iacoban). En échange, c'est l'intellectuel qui devient une figure significative. Celui-ci paraît dans l'hypostase de commentateur lucide du monde dans lequel il vit, mais qu'il ne peut pas changer; d'ailleurs, il ne l'essaye pas. Sa douloureuse impuissance se manifeste, surtout dans les pièces de Dumitru Solomon, par la retraite dans le sanctuaire de la culture; ici, nous avons à faire, dans une perspective très proche de la vérité de l'époque, à une forme de protestation tacite, née plutôt de la faiblesse que de la force. Le journaliste, héros favori de la comédie socialiste, disparaît de ces écrits et, avec lui, l'illusion selon laquelle la presse pouvait dévoiler les dérèglements et les abus d'autorité.

La censure a restreint considérablement la liberté de l'auteur comique, mais elle ne l'a pas réduit au silence. À côté du visage embelli de la société roumaine, qu'on retrouve dans les pièces à thèse, il y a également dans le théâtre comique des images plus proches de la réalité. D'une manière ou d'une autre, les dramaturges ont trouvé le moyen de communiquer avec le public, en lui offrant la chance de reconnaître sur la scène, ridiculisées, les anomalies de l'organisme social, la prolifération des compromis, les pratiques dirigistes. Cette période ne marque pas, en dépit du contexte défavorable, une éclipse dans l'histoire de la comédie roumaine.

L'art comique est le genre avec la plus riche et la plus longue tradition du théâtre autochtone. Il a tiré sa fraîcheur et sa vitalité du contact étroit avec le monde contemporain. Dès 1830, les comédiographes ont esquissé une histoire parallèle de la société roumaine. Elle nous offre les tableaux humoristiques d'une civilisation pleine de contrastes, marquée par des mutations politiques majeures, et dans laquelle se mêlent l'influence de l'Est et de l'Ouest. Le théâtre comique roumain, même s'il ne contourne pas le ludique exubérant, le rêve et la fantaisie, l'humour burlesque ou absurde, s'est nourri surtout d'un filon réaliste, en captant avec promptitude les échos de l'univers d'au-delà de la scène.