

OTAKAR NOVÁK

THEATRALIA ET CINEMATOGRAPHICA

(Volume III)

C'est à une cadence surprenante que l'Institut de littératures slaves et de recherches théâtrales et cinématographiques de la Faculté des Lettres de l'Université de Brno réussit à faire paraître les gros volumes de sa série inaugurée il y a peu d'années. Voici le dernier en date: *Otázky divadla a filmu* (Questions du théâtre et du cinéma). *Theatralia et cinematographica*. III. Redigoval Artur Závodský. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica. Spisy University J. E. Purkyně v Brně. 183. Universita J. E. Purkyně. Brno 1973 (331 pages de texte et XL reproductions photographiques annexes).

Dans l'« Avis au lecteur », le professeur Artur Závodský, rédacteur en chef du recueil, précise le caractère général de celui-ci: « Quant aux questions traitées, ce volume continue à suivre la voie ouverte par les deux volumes parus auparavant. Il s'attache à faire un large tour d'horizon des problèmes théoriques et historiques du théâtre (de la radiodiffusion) et du film (de la télévision). Nous signalons à nos lecteurs les éditions que nous insérons nouvellement — en particulier celle des pièces de théâtre populaires de l'époque du baroque. »

La section des *theatralia* comporte huit études. En premier lieu il s'agit d'un troisième chapitre de l'histoire que Zdeněk Srna voue aux débuts de la méthodologie des recherches théâtrales. Après Max Herrmann et Hugo Dinger, voici un troisième chercheur allemand: « Artur Kutscher — systematik teatrologie » (Artur Kutscher, systématicien de la théâtrologie, pp. 11—37). Professeur de littérature allemande à l'université de Munich, mais s'intéressant tôt — comme acteur, metteur en scène, pédagogue — au théâtre, Artur Kutscher (1878—1960) créa dès avant la première guerre mondiale une chaire d'art dramatique. Zdeněk Srna suit la formation des idées théoriques de son auteur. Celui-ci fit ses premiers pas de jeune scientifique au déclin des valeurs et des méthodes positivistes. Il subit inévitablement l'influence des tendances de la Geisteswissenschaft qui était en plein essor — en partie celle de Dilthey, plus fortement celle d'Ermatinger et de l'école allemande de critique stylistique. Tout en considérant, à l'instar de Herrmann et de Dinger, la représentation scénique comme une œuvre d'art indépendante, il se sépara d'eux sur divers points et les dépassa, changeant d'ailleurs

plus tard certaines de ses conceptions initiales. Son œuvre maitresse — *Grundriss der Theaterwissenschaft* — systématisant ses vues parut dans les années 1930, en deux volumes. Le premier traite des « éléments du théâtre » (1932), le second de la « stylistique théâtrale » (1936).

Zdeněk Srna expose les lignes de force de ce système. Selon Kutscher, les origines et l'évolution du théâtre doivent être envisagées sous leurs aspects de phénomène mondial. Celui-ci n'est pas né des exigences du culte, mais du mimétisme naturel à tous les hommes et capable de perfectionnement. Voilà pourquoi Kutscher voit dans le théâtre populaire non pas seulement une étape primitive du théâtre professionnel, mais une manifestation qui en est indépendante. De là aussi son appréciation de l'amateurisme. L'approche historique de la problématique théâtrale n'est cependant pour lui que l'un des côtés fondamentaux de la théâtrologie, le second étant la théorie, l'esthétique du théâtre. Celle-ci est orientée chez lui vers une conception plus ou moins structurale portant l'accent avant tout sur la forme (genre et style). Suivant Kutscher il n'y a que deux éléments essentiels du théâtre la représentation mimique et le texte de la pièce. Tout le reste, y compris la mise en scène (à ses débuts il évaluait toutefois, avec Craig, bien autrement le rôle du metteur en scène) ne sont que des moyens « auxiliaires », subordonnés. Le mime et l'acteur ne sont, d'après Kutscher, que deux degrés d'une même chose, de même que le mime-pièce et le drame. Sa distinction de deux types d'acteurs — le « Selbstdarsteller » ou « Ich-spieler » d'une part et le « Charakteristiker » ou « Er-spieler » d'autre part — fait en une certaine mesure songer au Diderot du *Paradoxe sur le comédien* (distinguant l'acteur jouant « d'âme » et celui jouant « d'étude »). Zdeněk Srna évoque aussi les vues de Kutscher concernant le théâtre de marionnettes, le film, la radiodiffusion, etc. Il met en relief les progrès que le chercheur allemand — dans le contexte de son époque — a contribué à faire aux recherches théâtrales. Il s'agit de la supériorité qu'il reconnaît aux aspects théâtrologiques sur les aspects littéraires ou philologiques, au « mimos » sur le « logos », de ses efforts de donner « une base systématique à la science du théâtre » et « d'organiser l'ensemble des problèmes se rapportant aux recherches théâtrales en tant que discipline scientifique ». Mais l'analyste tchèque signale en même temps pertinemment les côtés faibles de ce système assez rigide, statique et de tendance normative, se qui en marque pour nous ses limites.

La plupart des études faisant partie de la section des *theatralia* ont pour sujet des questions qui intéressent le domaine tchèque. Deux s'occupent des mises en scène des opéras de Leoš Janáček. Dans l'exposé „Problematika scénografie hudebně dramatického díla Leoše Janáčka“ (Les problèmes scénographiques des drames lyriques de Leoš Janáček, pp. 39—53), Jiřina T e l c o v á caractérise les divers efforts de créer la présentation plastique, matérielle des œuvres du grand compositeur qui « constituent une certaine transition entre l'opéra classique et la production la plus récente ». Le cas Janáček permet à l'auteur en même temps de faire ressortir quelques exigences essentielles de la réalisation scénique moderne d'un drame musical. Dit en bref: elle ne doit pas être simplement « illustrative », « descriptive » ou créatrice d'« effets visuels », mais fonctionnelle, c'est-à-dire contribuant scéniquement à exprimer ce que tend à énoncer la musique. C'est bien plus difficile avec des compositeurs modernes qu'avec les classiques. Les recher-

ches et innovations théâtrales peuvent même risquer de recourir excessivement à des effets auxquels les invite une technique scénique qui va sans cesse se perfectionnant. Les mises en scène tchèques des opéras de Janáček — notons que ceux-ci ne requièrent qu'en apparence un cadre s'inspirant d'un réalisme descriptif — ont passé par plusieurs étapes. Les premiers tâtonnements surmontés, quelques artistes de renom (J. Čapek, E. Milén, F. Muzika, etc.) ont su servir l'idée musicale du compositeur de façon originale et heureuse. Parmi les scénographies des dernières années, celles de J. Svoboda appartiennent aux plus neuves et aux plus représentatives.

Jiřina Telcová démontre fort bien que l'organisation matérielle de la réalisation scénique des drames lyriques de Janáček doit s'harmoniser à leur idée musicale, celle-ci étant l'élément directeur et créant le sens profond qui anime leur univers. L'auteur mentionne sans s'y arrêter la façon dont on conçoit la mise en scène des œuvres du compositeur à l'étranger. En revanche c'est à cette question que revient Rudolf Pečman dans l'essai « Die Prinzipien des Musiktheaters und der Interpretationsstil der Opern Janáčeks. Randbemerkungen zur Inszenierung der Opern *Das schlaue Fuchslein* und *Jenůfa* in der Berliner Komischen Oper » (pp. 137—150). On voit qu'il ne l'envisage pas dans son ensemble. Il n'examine que deux mises en scène remarquables : celle du *Petit Renard rusé*, par le professeur Walter Felsenstein (1956), et celle de *Jenůfa* (1964), par Götz Friedrich, l'un des plus marquants disciples du premier. Ce n'est pas la première fois que Rudolf Pečman exprime son attitude à l'égard des idées directrices du Musiktheater et de leur application. L'analyse qu'il donne des deux mises en scène qui ont eu un succès évident auprès du public aussi bien qu'auprès de la critique tâche de prouver que les principes du Musiktheater conviennent peu aux œuvres de Janáček. Elles mènent, entre autres, dans le *Petit Renard rusé*, à obscurcir l'apothéose lyrique de la nature ; dans *Jenůfa*, à supprimer les traits populaires, à faire oublier tout ce qui lie l'œuvre à ses racines ethniques tchèques ou moraves ; à substituer, dans les deux cas, à l'intention originale du compositeur, une stylisation interprétative et scénographique minutieusement réaliste, voire naturaliste. Modifiant le texte des livrets, déplaçant l'accent, subordonnant la musique entièrement à l'action dramatique, intellectualisant d'une part Janáček pour renouer d'autre part, par des chemins détournés, avec les habitudes scéniques du XIX^e siècle, les deux mises en scène, originales et méritoires, « disent plus sur l'essence du Musiktheater et de ses représentants les plus éminents que sur Janáček et son legs créateur ».

L'une des études les plus systématiques du volume est celle de Jiří Vysloužil « *Hábova Matka jako operní typ* » (*La Mère de Hába en tant que type d'opéra*, pp. 85—119). Le musicologue retrace la genèse et donne l'analyse de l'œuvre en question élaborée, au cours des années 1927—1929, dans le système des quarts de ton et à ce point de vue restée unique dans la musique tchèque et européenne. Pour un lecteur peu initié aux arcanes de cette problématique c'est une véritable gageure que de vouloir indiquer la démarche générale d'un exposé aussi savant et d'un caractère aussi spécial. Heureusement l'auteur vient lui-même à notre aide par ses récapitulations des points principaux. Alois Hába (1893—1973), compositeur, théoricien, pédagogue, etc., impressionné par les œuvres de Berg et de Janáček, écrit son premier opéra *La Mère* (livret en prose et musique) pour rendre hom-

mage à l'héroïsme sans éclat des femmes de son pays natal (la Valaquie morave méridionale) dont le sort est d'assumer les tâches et les responsabilités les plus lourdes au sein de leur famille. Nourrie d'autopsie, utilisant amplement les éléments du folklore — c'est d'ailleurs celui-ci qui a inspiré à Hába, par les intervalles subtilement différenciés du parler et des chansons populaires, l'idée de son système musical —, cette œuvre personnelle, d'orientation réaliste, n'en est pas pour autant sans attaches avec un processus évolutif plus large. Vers la fin de ses développements détaillés, Jiří Vysloužil peut affirmer: « Nous avons classé, au point de vue typologique, la *Mère* de Hába dans le courant de l'opéra slave où le mot constitue un élément important, et même le point de départ qui détermine la partition et ses formes vocales en particulier. Nous avons pu vérifier, par l'analyse musicale et sémantique précédée d'une analyse du texte au point de vue du contenu et du côté phonologique, scénique et dialectologique, que Hába a créé, en composant sa *Mère*, un type d'opéra renouant, par sa construction mélodique et métrorhythmique, avec le courant de la musique et de l'opéra tchèques et européens qui adopta et développa quelques principes de composition et quelques aspects musicaux du folklore particulier aux soi-disant ethnies slaves orientales » (c'est J. V. qui souligne).

La création de l'État Tchécoslovaque permit dès 1920, dans la capitale de la Slovaquie Bratislava, la fondation d'un théâtre professionnel représentatif. Zoltán Rampák retrace, dans l'article « Dve národné kultúry v jednej divadelnej inštitúcii. K začiatkom činnosti Slovenského národného divadla » (Deux cultures nationales dans une même institution théâtrale. Sur les commencements des activités du Théâtre National slovaque, pp. 121—135), les problèmes accompagnant son évolution au cours des premières décennies de son existence. La parenté étroite entre le peuple tchèque et slovaque au point de vue de la langue rendit possible à la culture théâtrale avancée du premier de contribuer (directeurs de théâtre jusqu'en 1938, metteurs en scène, acteurs tchèques, répertoire importé de Prague et joué en tchèque, les représentations en slovaque étant rares jusqu'en 1924—1925) efficacement au développement de celle des Slovaques qui, en leur propre domaine, ne pouvaient renouer qu'avec la tradition de l'amateurisme. Si la langue ne constituait aucun obstacle, il y avait d'autres problèmes: celui de la différence essentielle du degré d'évolution de la culture théâtrale, du niveau inégal d'un public composite et en voie de formation, des tendances modernes, les amateurs slovaques n'ayant même pu, avant 1918, pleinement déployer l'art du réalisme et du naturalisme scéniques. Dans la seconde moitié des années 1920, l'influence la plus grande fut celle du metteur en scène tchèque Václav Jiříkovský; elle s'exerçait dans le sens de l'élargissement de la base et de l'élévation du niveau artistique de la scène de Bratislava. Le Slovaque Janko Bradáč, disposant déjà, dans les années 1930, d'un ensemble constitué de ses compatriotes et fonctionnant à côté de l'ensemble tchèque, avait des visées moins hautes, préférant un programme beaucoup moins varié et moins moderne, mais plus proche du spectateur moyen et des larges couches du public de la ville. Ce ne fut qu'après la seconde guerre mondiale que le Théâtre National slovaque parvint à faire disparaître ce qui le séparait de la culture théâtrale tchèque et à se mettre à marcher d'un pas égal avec celle-ci.

Miroslav Mikulášek a consacré naguère un historique aux antécé-

dents, théoriques et pratiques, du poème dramatique de Maïakovski *Mystère-bouffe* en tant que spécimen du drame révolutionnaire dont la tradition doit être cherchée avant tout en France, plus particulièrement dans la France pré-révolutionnaire et révolutionnaire. Dans le présent volume il revient au poète russe par l'étude « Tradicii i novatorstvo komedii V. V. Maïakovskovo. *Klop, Banja* » (Tradition et innovation dans les comédies *La Punaise* et *Les Bains* de V. V. Maïakovski, pp. 55—83). Il fait voir qu'à la différence de ses prédécesseurs et de ses contemporains (Erdman, Fayko, Romachov) Maïakovski élargit la matière de la comédie satirique soviétique: il dénonce non seulement les survivances négatives du passé, mais aussi les aspects négatifs nouveaux, nés des contradictions à l'intérieur de la réalité socialiste. Continuant d'une part la tradition de la comédie russe du XIX^e siècle, celle de Gogol ou de Soukhovo-Kobyline, il est d'autre part en même temps novateur dans le sens de l'attitude d'un Aristophane. Ne se contentant pas de se moquer des défauts ou d'amuser à la façon des pièces gaies et superficielles de l'Europe occidentale, il porte aussi, comme l'auteur grec, à la scène les aspects positifs de la vie sociale, dans la perspective optimiste de la possibilité de l'amélioration de celle-ci. Approfondissant ses conceptions intellectuelles et esthétiques manifestées dans *Mystère-bouffe*, se rapprochant en même temps des formes théâtrales populaires, Maïakovski met le rire au service d'une auto-critique politique libre et salutaire dont les attaques n'étaient pas mal vues par les autorités, les conditions de la vie soviétique, dit l'auteur, étant caractérisées, dans les années 1920, par un certain libéralisme et une certaine largeur d'esprit.

Deux études de moindre envergure traitent des œuvres destinées aux adolescents. Vladimír Gregor évoque, dans l'exposé « Světová dětská opera na nových cestách » (L'opéra enfantin mondial dans de nouvelles voies, pp. 151—162), rapidement l'évolution du genre, cultivé déjà dans les couvents médiévaux et destiné à l'édification religieuse, choisissant des sujets féeriques dès la fin du XVIII^e siècle et pendant le XIX^e siècle, et prenant un essor extraordinaire au XX^e, où la production et la manière de la mise en scène va se diversifiant. Ainsi, grâce aux soins gouvernementaux apportés en Russie soviétique à l'éducation esthétique et civique, on fonde à Moscou en 1920 un Théâtre d'enfants et en 1936 le Théâtre central de l'opéra pour enfants, initiative suivie hors de la capitale avec pour résultat la fondation de plus de cent quarante théâtres moins importants. En Allemagne, la réforme de l'éducation musicale fait naître, dans les années 1930, des œuvres destinées à des représentations scolaires, actives, réalisées non pas sur de grandes scènes publiques, mais à l'école même, par l'activité de tous et sans spectateurs. Après la guerre, on poursuit cette expérience multipliant les opéras de cette sorte en RDA. L'opéra pour enfants, d'ailleurs de valeur artistique et de destination scénique inégales, est en vogue dans divers pays de l'Europe occidentale. En Tchécoslovaquie, des compositeurs professionnels ont longtemps écrit des opéras féeriques; ce n'est qu'au cours des dernières années qu'on penche pour les modèles de type éducatif de la RDA.

Le bref aperçu de Miroslav Barvík « Janáčkovo divadlo v Brně dětem a mládeži » (Le Théâtre Janáček à Brno jouant pour les enfants et les adolescents, pp. 163—170) révèle de quelle façon méthodique le Théâtre d'État de la ville de Brno contribue, dès 1959 — à partir de 1965 dans l'édifice

nouveau du grand et moderne Théâtre Janáček en des conditions incomparablement meilleures — par des cycles de représentations scolaires à l'éducation esthétique de la jeunesse. Il s'agit des plus grands chefs-d'œuvre du répertoire mondial (notons que l'auteur de la présente étude n'a en vue que les opéras et les ballets, sans s'occuper des représentations de la scène dramatique). Les cycles sont différenciés selon l'âge respectif des jeunes spectateurs. Ceux-ci n'assistent pas aux spectacles sans préparation préalable. Ils reçoivent d'avance des opuscules publicitaires avec des reproductions photographiques; en entrant dans la salle de théâtre on leur donne une feuille photocopiée résumant le sujet et indiquant la distribution des rôles; enfin une introduction, enregistrée au magnétophone et accompagnée d'une projection de diapositives en noir ou en couleurs, précède immédiatement le jeu. Comme on monte les pièces et les spectacles de danse très soigneusement confiant les rôles aux solistes marquants, l'entreprise, malgré certaines difficultés passagères, a déjà mené à des résultats très satisfaisants.

Les documents joints à la section des *theatralia* (pp. 171—250) concernent différents domaines. Jaroslav Pleskot publie en édition originale sous le titre « Lidové divadelní hry z Kravařska. Příspěvek k dějinám českého divadla na Moravě » (Pièces de théâtre populaires du Kravařsko. Contribution à l'histoire du théâtre tchèque en Moravie, pp. 171—219) quatre courtes pièces baroques insérées en langue tchèque dans la *Chronique de la ville de Fulnek*, allemande et manuscrite, rédigée au début du XIX^e siècle par le bourgeois Felix Georg Jaschke. Kravařsko est une région située dans le nord-est de la Moravie, sur le cours supérieur de la rivière Odra. Son nom local pourrait être traduit comme « pays d'élevage de vaches ». Dans son introduction critique, Jaroslav Pleskot rappelle les influences possibles qui, dans les conditions créées chez nous après le désastre de la Montagne Blanche et sous la Contre-Réforme victorieuse, contribuèrent à faire éclore un théâtre populaire. Dans la région en question, c'était entre autres celle du théâtre scolaire cultivé, à partir de 1695, par les piaristes dans la proche ville de Příbor. Des quatre pièces que publie Jaroslav Pleskot — anonymes mais semble-t-il du même auteur, conservées en une copie ultérieure, difficiles à situer plus précisément au point de vue chronologique — deux sont des farces. Les deux suivantes, dont l'une est de caractère profane et l'autre de caractère religieux, se rattachent au culte voué à la patronne des musiciens, sainte Cécile. Cependant les nombreux intermèdes musicaux dans toutes les quatre paraissent, affirme Jaroslav Pleskot, nettement témoigner de l'influence de la culture théâtrale des piaristes de Příbor.

Štěpán Vlašín republie un texte, aujourd'hui presque introuvable, du dramaturge insigne Jiří Mahen « Krise divadla, herecké umění a ochotnictvo » (La crise du théâtre, l'art de l'acteur et l'amateurisme, pp. 221—232). Il s'agit d'une conférence faite par Jiří Mahen à Brno, en 1928, à l'occasion de l'Exposition de la culture contemporaine. Le texte fut publié la même année dans la revue *Československé divadlo* (Le Théâtre tchécoslovaque, 11^e année) sous le titre « Herecké umění a ochotnictvo » (L'art de l'acteur et l'amateurisme). En le republiant, Štěpán Vlašín a, à bon droit, légèrement modifié le titre original, parce que l'article traite en réalité d'un ensemble de questions plus vaste. Au fond, Jiří Mahen souligne dans son texte la nécessité de sauvegarder la haute mission culturelle du théâtre menacée,

rappelle à l'acteur la complexité de sa tâche qu'il ne doit pas perdre de vue, apprécie positivement le rôle que peuvent jouer les scènes d'amateurs dans les efforts de régénération de la vie théâtrale.

Artur Z á v o d s k ý publie les lettres échangées entre deux personnalités littéraires marquantes: « Dramatik a kritik. Vzájemná korespondence Arnošta Dvořáka a F. X. Šaldy » (Un dramaturge et un critique. La correspondance réciproque d'Arnošt Dvořák et de F. X. Šalda, pp. 233—250). Ces lettres ne sont pas nombreuses: huit de la part de l'auteur dramatique (cependant toutes ne sont pas conservées) et neuf adressées à celui-ci par le critique. Commencée par Arnošt Dvořák en 1908, interrompue de 1909 à 1919 pour des raisons extérieures à leurs relations, reprise par lui à l'occasion de la représentation de son drame *Les Hussites* en 1919, elle s'échelonne ensuite jusqu'en 1929. Il faut lire le commentaire introductif et les notes de l'éditeur pour pouvoir bien comprendre ce qui rapprochait les deux correspondants dans la vie littéraire tchèque et quelle était l'évolution de l'appréciation du dramaturge par le critique. Mais si F. X. Šalda prit, en 1930, publiquement la défense du médecin militaire Arnošt Dvořák, accusé par la presse de vénalité, et proclamait: « Quand même resterait dans le tamis du tribunal militaire le lieutenant-colonel, le poète n'y restera pas », c'est qu'il appliquait personnellement le principe de « bien distinguer » qu'il admirait tant chez la critique française.

La section cinematographica de ce troisième volume contient deux études et un texte republié en édition critique. L'essai théorique de Leo R a j n o š e k « Od autency k pravdě » (De l'authenticité à la vérité, pp. 253—261), concis et substantiel, peut être résumé de la façon suivante: Dans l'histoire du cinéma, il y a eu des retours périodiques à la recherche de l'authenticité (notion d'ailleurs plurivoque), réagissant chaque fois contre des stylisations schématisées, devenues stériles. Le cinéma-vérité a contribué à rendre évident un malentendu concernant les rapports du film à la réalité: l'illusion que l'idéal de celui-ci est un enregistrement authentique. C'est qu'on confond l'authenticité du fait et celle de son interprétation. S'il est vrai que les faits « ne sauraient mentir », il est non moins vrai qu'à eux seuls ils n'énoncent rien sur la réalité représentée. Il faut connaître encore leurs rapports réciproques et surtout leur fonction contextuelle. Or, « saisir les structures suppose qu'on ait un point de vue interprétatif nettement déterminé où se réunissent une vision du monde et un talent de formuler un énoncé original (et subjectivé). Interprétation, donc stylisation de la réalité. L'expression filmique est réduite à une authenticité fictive. Elle est en train de se réconcilier avec « l'anecdote », contre laquelle se révoltait, autre malentendu, le cinéma-vérité: « la représentation artistique ne peut pas être un conflit entre la fiction d'auteur et le fait de la vie. Elle ne peut être que leur synthèse d'où naît le sens de l'œuvre. Cela vaut pour la littérature, le théâtre — et le film ».

C'est à un représentant de l'avant-garde des années 1920 et 1930 en U.R.S.S. que Lubomír Linhart a consacré son exposé « Emocionalnyj scenarii A. G. Ržeševskovo » (Le scénario émotionnel d'A. G. Rjehevski, pp. 263—302). Scénariste filmique et dramaturge, A. G. Rjehevski (1903—1967) s'efforçait de traduire émotionnellement le contenu, l'atmosphère, la psychologie des personnages et le milieu. Il eut le sort tragique de se heurter

à l'incompréhension et à des obstacles de la part des autorités d'alors. Deux scénarios furent tournés par Vsevolod Poudovkine et Nicolai Chenghelaia, mais les films ne purent sortir qu'avec de grands retards, mutilés par des remaniements ordonnés. Un autre choisi par Serghéi Eisenstein subit des avatars pires encore: le matériel fut refusé, un second tournage condamné comme exemple d'erreurs idéologiques et de formalisme et détruit pendant la guerre. Ce fut Lubomír Linhart qui contribua, dès le Premier festival international du film à Moscou en 1959, efficacement à la réhabilitation, comme artiste et citoyen, d'A. G. Rjchevski qui eut lieu en 1965.

En conclusion de cette section Artur Závodský publie le texte du critique tchèque Karel Teige (1900—1951) « K filmové avantgardě » (A propos de l'avant-garde du cinéma, pp. 303—328) dont le manuscrit inédit est déposé aux Archives littéraires à Prague. C'est un remaniement, rédigé probablement en 1930 et destiné à paraître en livre, augmenté d'un quart environ de la teneur primitive, de l'article « K estetice filmu » (A propos de l'esthétique du cinéma) que Teige avait publié en revue en 1929. En 1966, on republia, à deux reprises, cette version suivant des principes d'édition qui ne résistent pas à la critique et sans tenir compte de l'existence de la seconde version manuscrite et considérablement remaniée. Vu l'importance de ce texte synthétique dans l'histoire de la réflexion tchèque sur le cinéma, Artur Závodský le publie intégralement avec une note liminaire qui le présente et des annotations critiques qui d'une part corrigent certaines imprécisions ou erreurs commises par Teige et d'autre part expliquent et commentent beaucoup de détails.

Nous croyons pouvoir terminer ces lignes sommaires par la constatation que le troisième volume des *Theatralia et cinematographica* ne dépasse pas les deux premiers et que l'apport des contributions aux recherches dans le domaine des deux disciplines est réel.