

Novák, Otakar

Theatralia et cinematographica : (volume II)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1972, vol. 21, iss. D19, pp. [149]-153

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107560>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTAKAR NOVÁK

THEATRALIA ET CINEMATOGRAFICA

(Volume II)

L'Institut de littératures slaves et de recherches théâtrales et cinématographiques de la Faculté des Lettres de l'Université de Brno, placé sous la direction du professeur Artur Závodský, vient de faire paraître le deuxième volume de sa série d'études spéciales: *Otázky divadla a filmu* (Questions du théâtre et du cinéma). *Theatralia et cinematographica*. II. Redigoval Artur Závodský. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica. Spisy University J. E. Purkyně v Brně. 170. Universita J. E. Purkyně. Brno 1971 (385 pages de texte et 116 reproductions en hors-texte). Chacune des deux grandes sections (*theatralia* et *cinematographica*) est subdivisée en trois parties, comprenant des études proprement dites, des essais rangés sous la rubrique „De l'atelier des artistes“, enfin des documents.

Comme c'était le cas dans le premier volume, ce deuxième est introduit par un texte d'Ivo Osolsobě: „Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft“ (pp. 11–44). Ce „quatrième courant“, le „théâtre chantant-dansant-et parlant“ — né seulement après que s'était constitué le théâtre parlant (le drame), chantant (l'opéra) et dansant (le ballet) —, est celui qui émerge au XVIII^e siècle du théâtre de la foire. Il a pour „langue maternelle“ la ou les „voix de la ville“, du public citadin avec sa conscience musicale. Les pièces à tiroirs où il y a des vaudevilles évoluent par intégration successive vers le genre de l'opéra comique qui cependant, après la naissance du grand opéra sérieux — surtout quand il commence à se soumettre au principe du symphonisme —, entre en une crise mortelle. Pour la deuxième fois, le quatrième courant ressuscite brillamment avec l'opérette de Jacques Offenbach surgie dans une société dont elle reflète à merveille le caractère. Mais au bout de quarante ans le genre subit, d'ailleurs différencié selon les grandes capitales européennes, un processus de désintégration qui en fait de nouveau un art de divertissement. Pour voir la troisième résurrection du „théâtre chantant-dansant-et parlant“, il faut attendre l'apparition du „musical“ de notre époque.

Tels sont les traits les plus généraux de la problématique qu'Ivo Osolsobě expose en connaisseur. „L'histoire du théâtre parlant, chantant et dansant, dit-il, est une histoire de paradoxes. Paradoxal est le fait qu'il est local aussi bien que mondial, actuel aussi bien qu'intemporel — et que c'est un divertissement autant qu'un art.“ Ne serait-ce en partie aussi grâce à une propension semble-t-il naturelle à l'auteur qui l'amène à dépister des paradoxes et à les faire ressortir par une présentation spirituelle? Le style d'Ivo Osolsobě est un style bien personnel, avec ses rapprochements contrastés, son goût de l'invention verbale et son recours à certains érotismes terminologiques (surtout ceux des composés avec l'élément *méta*: méta-conséquence, méta-pureté, méta-tabou, méta-artistique, méta-scientifique, méta-théorique, etc.). Mais quel entrain!

Zdeněk Srna avait consacré un premier exposé à Max Herrmann. Dans le présent volume il publie le texte „Huga Dinger. Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy“ (Hugo Dinger. Un deuxième chapitre sur les origines méthodologiques des recherches théâtrales, pp. 45–62). C'est en grande part une analyse de l'ouvrage de l'auteur en question (qui a vécu de 1865 à 1941) *Dramaturgie als Theaterwissenschaft* (1904 et 1905, en deux tomes), resté en partie méconnu. C'est que la terminologie — y compris l'emploi du mot „dramaturgie“ — donne souvent chez Hugo Dinger lieu à des malentendus. Les efforts de ce praticien du théâtre doublé d'un esthéticien et d'un philosophe tendent à la spécification de

la théorie du théâtre. Il s'agit pour lui avant tout d'envisager celui-ci du point de vue de la science de l'art. Il tâche d'affranchir la théatologie de sa soumission à la philologie et à l'histoire littéraire, de faire comprendre qu'il ne suffit pas de ne voir que le texte dramatique, mais qu'il faut prendre en considération le spectacle dans son ensemble, la production dramatique n'étant pas identique avec l'art théâtral. Zdeněk Srna s'attache en outre à déterminer la place de Hugo Dinger — dont les conceptions ont exercé une influence indéniable sur l'esthéticien du théâtre tchèque Otakar Zich — dans l'histoire des efforts de constituer les recherches théâtrales en discipline scientifique, disposant d'une méthodologie propre au niveau de ses objectifs complexes.

L'exposé de Karel Bundálek „Probleme der Dialektik in der Kunst vom Standpunkt Bertolt Brechts und Jan Mukařovskýs“ (pp. 63—81) rapproche les points de vue du dramaturge allemand et les idées de l'esthéticien tchèque Jan Mukařovský sur les contradictions dialectiques dans l'art moderne que celui-ci avait exprimées déjà dans les années 1930. Karel Bundálek passe en revue ces contradictions: celle de l'art et de la société, de la fiction et de la vérité, du matériau et de son utilisation, de la fonction esthétique et d'autres fonctions de l'art dramatique, du fond et de la forme, de la tradition et de l'innovation, de l'unité du thème et de la pluralité thématique, celle enfin qui oppose les éléments de l'expression théâtrale. „Tandis que l'étude de Jan Mukařovský analyse les contradictions dans l'art moderne pris dans son ensemble, Brecht s'est appliqué à créer, au moyen de la dialectique, un théâtre divertissant qui témoignerait nettement de sa vision du monde, tout en réservant en même temps un espace suffisant au spectateur pour que celui-ci puisse prendre parti lui-même.“

Rudolf Pečman évoque dans „Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper“ (Pietro Metastasio librettiste des opéras de Mysliveček, pp. 83—100) un chapitre important de l'histoire de la musique tchèque au XVIII^e siècle. Josef Mysliveček (1737—1781), le plus grand compositeur tchèque avant Bedřich Smetana, a mis en musique quatorze livrets, au point de vue poétique et théâtral particulièrement réussis, de Pietro Metastasio que le célèbre auteur italien avait écrits à l'apogée de sa carrière. Rudolf Pečman fait voir entre autres que Josef Mysliveček, dit „il Boemo“, tout aussi que Pietro Metastasio tournait son attention vers le récitatif, sans toutefois arriver à libérer ses œuvres des conceptions traditionnelles concernant la fonction et la place de l'aria. Il en résultait qu'il affaiblissait l'importance du récitatif de Pietro Metastasio. En somme Josef Mysliveček a mis en musique plus que la moitié des livrets écrits par le poète italien. Ils appartiennent à ce qu'il y a de meilleur dans la production de ce genre à l'époque du baroque tardif. L'analyse stylistique a prouvé que l'opéra de Josef Mysliveček *Il Parnasso confuso*, composé également sur un texte de l'Italien, est beaucoup plus ancien que *Bellerofonte*, longtemps considéré à tort comme l'opéra le plus ancien du compositeur tchèque. Cependant une analyse systématique, à ce point de vue, de son œuvre reste encore à faire.

Certains aspects des chansons foraines sont analysés par Bohuslav Beněš dans l'étude „Dramatické prostředky kramářských písní 19. století“ (Procédés dramatiques employés dans les chansons de foire du XIX^e siècle, pp. 101—126). L'auteur rappelle le fait que la plupart de ces chansons ont pour fonction dominante de présenter un „renseignement“ sous forme de récit. Dès le XVIII^e siècle il existe dans les pays de langue tchèque un puissant courant de chansons sentimentales dont les sujets relèvent du lyrisme intime ou social. Dans celles-ci de nombreuses descriptions contenant des éléments de cruauté et d'horreur sont riches en procédés dramatiques. Ils ne prédominent que dans 15 à 20% des textes. Le caractère dramatique est imprimé à ces productions par des moyens artistiques bien déterminés, telles les formules d'introduction spéciales servant à placer l'auditeur le plus directement dans l'action; ou par des monologues et des dialogues dont est constituée la chanson tout entière, ou une partie plus ou moins grande de son texte: et, finalement, par des procédés non-littéraires qui apparaissent lors de l'interprétation de la chanson en public. L'ensemble de ces moyens compose ce qu'on pourrait désigner comme un théâtre à un seul acteur. Le texte de Bohuslav Beněš est suivi d'une liste de trente chansons foraines tchèques.

La tendance à créer, vers la fin du XIX^e siècle, dans plusieurs capitales des théâtres intimes, s'est manifestée aussi à Prague. Lumír Kuchař en parle dans „Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze. K 100. výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic“ (Glose en marge de l'histoire de la scène intime libre de Prague. Pour le centenaire de la naissance de Jiří Karásek ze Lvovic, pp. 127—140). Il retrace les activités de cette scène dont Jiří Karásek ze Lvovic (1871—1951), poète, narrateur, dramaturge et critique, a rédigé le manifeste en 1896 et qui a existé de mars 1896 à février 1899. L'association „La Scène intime libre“ avait un comité composé de jeunes auteurs, Stanislav K. Neumann, Jiří Karásek ze

Lvovic, Arnošt Procházka, Karel Engelmüller et Viktor Dyk. Elle se préoccupait d'une part de la représentation d'œuvres tchèques et étrangères, d'autre part de l'organisation de récitals dramatiques (St. Przybyszewski, G. Heiberg, K. Hamsun, J. K. Huysmans, Fr. Hebbel) et de conférences sur la littérature et le théâtre modernes. „La Scène intime libre“ ouvrit les portes à un art dramatique nouveau, celui d'une transition du type extrême de pièces psychologiques de caractère intime aux drames dont l'imagerie était teintée de symbolisme et de décadentisme, tandis que la mise en scène frayait le chemin au théâtre impressionniste, symboliste et en partie expressionniste.

Jiří Mahen (1882—1939), dramaturge, metteur en scène, enseignant au conservatoire dramatique, s'est adonné aussi, bien que seulement pendant une période relativement courte de sa carrière, à la critique théâtrale. Štěpán Vlašín évoque cet aspect de ses activités multiples dans l'étude „Jiří Mahen jako divadelní kritik“ (Jiří Mahen, critique de théâtre, pp. 141—156). Jiří Mahen avait débuté dans divers journaux et revues littéraires, salué à l'époque où il était étudiant d'université les représentations du Théâtre artistique de Moscou données à Prague, mais il ne suivait que plus tard, de 1911 à 1912, comme critique attiré du grand journal Lidové noviny, systématiquement les mises en scène qui eurent lieu au Théâtre national de Brno. Ne se contentant pas de la forme consacrée du compte rendu, il recourait à différents genres pour exprimer ses impressions et idées — au feuillet aussi bien qu'à l'épigramme ou à la parodie dramatique. Peu satisfait du répertoire qui obéissait trop souvent à des vues commerciales, et de la conception périmée d'un jeu pathétique, Jiří Mahen ne cessait pas de déplorer que le drame fût condamné à ne vivre que des restes de l'opérette et de l'opéra, spectacles assurant des recettes bien plus élevées.

Artur Závodský a choisi d'esquisser les rapports de l'architecte Jiří Kroha (né en 1893) avec le théâtre („Jiří Kroha a divadlo“, pp. 157—190). Personnalité complexe dotée d'un tempérament dynamique, Jiří Kroha s'est intéressé au théâtre de façon pratique et active dès sa jeunesse. Cubofuturiste pendant ses études à l'École Polytechnique de Prague, il a essayé par la suite de réaliser la jonction des aspirations de l'avant-garde du premier avant-guerre avec celles de l'avant-garde du début des années 1920. Créant le „Théâtre des choses“ — sorte de transition entre la peinture et le théâtre — il unissait des éléments tirés de contes de fées à ceux nés d'un caprice dada. Il a dressé plusieurs projets de maisons de théâtre au point de vue de leur construction architecturale, délaissant bientôt le cubofuturisme pour un néoplasticisme antihistoriciste. A partir de 1920, il participa aux activités de l'association „La Scène socialiste“ qui avait l'intention d'organiser à Prague, à des prix modiques, des représentations, concerts et manifestations culturelles destinés aux masses populaires. Mais le groupe ne possédait pas de maison de théâtre, voilà pourquoi les projets de Jiří Kroha concernant les décors et les costumes ne purent être réalisés. Méditant sur une réforme de l'architecture théâtrale et de la scénographie, Jiří Kroha tâchait de mettre en pratique ses théories. Il put le faire sur deux grandes scènes de Prague, celles du Stavovské divadlo et du Théâtre national. Le mérite historique de Jiří Kroha réside selon Artur Závodský dans le fait d'avoir formulé les raisons théoriques d'une scène dynamisée et de l'avoir ensuite créée en recourant au mouvement des mécanismes, à leur rotation, à l'abaissement des plans, à l'utilisation de projections, du son, à l'intégration du ballet, etc. Par sa scène polydimensionnelle Jiří Kroha a ouvert la voie à de nouvelles visions scéniques, anticipant les expériences d'Enrico Prampolini. En 1932, on monta en province, en plein air, *les Hussites*, pièce historique d'Arnošt Dvořák, avec le concours de huit cents amateurs. Le succès qui fut considérable ne se renouvela pas cependant avec une mise en scène de *la Nouvelle Orestie*, adaptée de la trilogie d'Eschyle et conçue elle aussi comme un spectacle de masses. La question des honoraires eut même des conséquences judiciaires désagréables. L'affaire détourna Jiří Kroha, à partir de 1923, du théâtre, l'architecture devenant désormais le centre de son activité créatrice. Jiří Kroha a inauguré, selon Artur Závodský, l'avant-garde théâtrale tchèque, les représentants de celle-ci purent renouer avec ses exploits dans le domaine de l'architecture scénique aussi bien que dans celui de la mise en scène.

Bořivoj Srba fait l'historique des „avatars des théâtres tchèques sous l'occupation nazie“ („Z osudů českých divadel za nacistické okupace“, pp. 191—236). Il s'agit des années 1939 à 1945. Il y a eu, à cette époque sombre, des étapes de la jugulation et de la suppression progressive de la vie théâtrale en Bohême et en Moravie — avant l'arrivée du nouveau Reichsprotektor Reinhard Heydrich en automne 1941, l'intensification des poursuites dès ce moment et après son assassinat par des patriotes, un léger adoucissement du régime des interdictions qui suivit le désastre des Allemands à Stalingrad; il y a eu les persécutions frappant les théâtres à Prague et surtout à Brno, les directeurs, les acteurs jetés dans les camps de concentration et y suppliciés; il y a eu la résistance se masquant sous la mise

en scène d'œuvres qui prenaient aux yeux du public tchèque une signification symbolique grâce aux allusions qu'on croyait y découvrir (*Richard III*, de Shakespeare; *Don Carlos*, de Schiller; *La Mer morte*, de Mahen, etc.). Il est vrai, conclut Bořivoj Srba, que l'effet de terreur des persécutions qui tendaient à paralyser les Théâtres de la ville de Prague et le Théâtre provincial de Brno a été considérable, „la communauté théâtrale tchèque étant profondément atteinte de ces mesures et ne pouvant se ressaisir avant la fin de la guerre“. Mais „heureusement l'influence néfaste des mesures ne dura pas longtemps. A l'époque où ils (les nazis) s'y décidèrent, les jours de leur règne sur l'Europe étaient comptés“.

Dans la section des *theatralia* intitulée „De l'atelier des artistes“, on lit les réflexions d'un praticien du théâtre „O práci divadelního režiséra“ (Le travail du metteur en scène, pp. 237—248) dont l'auteur est Milan Pásek. Soulignant le rôle bien connu du metteur en scène dans le théâtre moderne qui est celui de chef ou directeur de l'ensemble théâtral en même temps que celui de créateur et organisateur, il affirme qu'il doit „être une personnalité mûre au point de vue civique, politique et philosophique“, créant un style, choisissant un dramaturge, une pièce (qu'il adapte au besoin), même son spectateur. „Les deux facultés clés du talent du metteur en scène sont les suivantes: savoir s'exprimer à travers le façonnement de l'acteur et imprimer à l'ensemble de la mise en scène la marque de son rythme personnel.“ L'avenir de l'art théâtral, suivant Milan Pásek, „est dans la totalisation des moyens d'expression spécifiquement théâtraux“, l'avenir du théâtre en général „dans son retour à une expression et un espace antiillusionnistes librement choisis“.

La partie documentaire des *theatralia* apporte, présentée par les soins (et annotée) de Bohumír Štědroň, l'importante correspondance du compositeur Leoš Janáček avec l'Universal-Edition de Vienne dans les années 1916—1918. Elle concerne la publication en traduction allemande par Max Brod du livret et de la partition de piano de l'opéra *Jenůfa* („Janáčková korespondence s Universal-Edition v letech 1916—1918 týkající se *Její pastorkyně*“, pp. 249—312). Il faut rappeler que l'ensemble de la correspondance de Leoš Janáček avec la maison d'édition viennoise — qui, après le succès à Prague de l'œuvre musicale mentionnée en 1916, publia à partir de 1917 les principaux opéras du compositeur de même que quelques-unes de ses œuvres symphoniques, de ses cantates et une partie de sa musique de chambre — comporte environ 950 lettres. Bohumír Štědroň apprécie à cette occasion les mérites du directeur de l'Universal-Edition Emil Hertzka, homme d'action guidé par un goût sûr, ami de la musique tchèque, qui a considérablement contribué à la révélation de l'œuvre de Leoš Janáček. On trouve, joint à cette correspondance, le texte de deux contrats conclus entre le compositeur tchèque et l'Universal-Edition. L'intérêt de tous ces documents est hors de discussion.

La section *cinematographica* est introduite par l'étude de Leoš Rajnošck „K základním pojmům filmové poetiky“ (Sur les notions de base de la poétique filmique, pp. 315—326). L'auteur montre que la théorie primitive de la substance épique du film, conduisant à la prédominance de l'élément descriptif dans la production, a décelé ses désavantages. De tels films sont incapables d'exprimer des rapports plus complexes de caractère causal, étant confinés dans l'éternelle présence, créant une barrière qui sépare le passé de celle-ci. C'est l'interpénétration du passé et de la présence qui permet à l'art filmique d'intégrer des éléments dramatiques, à compliquer l'action, à ouvrir des perspectives temporelles, c'est-à-dire à créer une distance de perception vis-à-vis des faits qu'on perçoit dans leur présence. En ce qui concerne la possibilité d'introduire dans l'expression filmique le lyrisme, l'auteur affirme que le mécanisme compliqué de la production cinématographique a jusqu'à présent conduit à une diminution de cet élément de création spontanée. Cependant en général, trouve-t-il, l'art du film est potentiellement beaucoup plus épique, dramatique et lyrique que ne saurait l'être la littérature.

Zdeněk Smejkal poursuit ses recherches sur les travaux consacrés à l'évolution du film tchèque dans „Počátky estetické orientace v historiografii českého filmu“ (Les débuts de l'orientation esthétique dans l'historiographie du film tchèque, pp. 327—349). Il analyse trois contributions parues de 1927 à 1931. Leur approche diffère de la façon dont accédait à ces problèmes Karel Smrž qui avait choisi le point de vue économique, considérant le film avant tout comme une industrie. Avec les trois auteurs qui retiennent cette fois son attention, le point de vue commence à se déplacer. Le livre de Jan Kolár *K filmu* (A propos du film, 1927) s'intéresse exclusivement au film-spectacle, laissant de côté le film documentaire. Son apport consiste dans son essai de périodiser l'évolution du film tchèque. Jan Kolár parle avant tout des réalisateurs et des acteurs, sans toutefois parvenir à distinguer les personnalités créatrices et à les mettre en relief. A. J. Urban traite du film dans un article (écrit en 1929) du premier tome du Supplément du *Dictionnaire encyclopédique Otto*

(volume 2, 1931) de l'histoire du film tchèque dans son ensemble, ne dépassant pas non plus l'énumération chronologique d'un choix de créateurs filmiques. Ce n'est qu'Otto Rádl qui, dans une étude publiée en revue en 1931 et intitulée „Vývoj české filmové režie“ (L'évolution de la mise en scène filmique tchèque), fait un pas en avant se préoccupant des personnalités créatrices, bien que toutes ses caractéristiques ne soient pas également heureuses. De plus, en décrivant, analysant et classifiant les créations de l'époque du film muet, Otto Rádl peut être considéré comme le véritable fondateur de l'histoire du film tchèque.

Deux praticiens du théâtre et du film, Drahoslav Makovička et Antonín Moskaľyk, méditent sur l'esthétique de la télévision dans „Zamyšlení nad estetikou televize“ (Réflexions sur l'esthétique de la télévision, pp. 351—368). Il est impossible de résumer en quelques mots leurs pensées nourries des expériences qu'ils tirent de l'exercice de leur art. Indiquons au moins les thèmes essentiels qu'ils abordent. Au centre de leurs réflexions se trouve la notion et le principe d'authenticité. Cherchant à établir la spécificité des différents massmedia sous ce rapport, ils montrent en quoi ceux-ci se rejoignent ou se séparent quant à l'authenticité du temps, de l'espace, du rôle du détail concret. L'authenticité n'est pas, suivant ces deux auteurs, identique au concept de vérité, cependant cette dernière — qui est le vrai but de l'art — est une authenticité de degré supérieur. Or l'univers télévisuel est un univers d'authenticité: il se soumet tout ce qui, venant d'autre part, s'intègre dans son domaine. Son macrocosme pénètre dans la vie privée du spectateur qui représente un milieu authentique. Le spectateur — à la différence du théâtre ou du cinéma —, s'il n'est pas satisfait de l'information que la télévision lui apporte, peut tout simplement tourner le bouton et faire disparaître l'image. On surestime communément l'effet de standardisation produit par la télévision. Celle-ci se différencie toujours plus grâce au nombre croissant des canaux d'émission qui agissent dans le sens de l'individualisation de l'homme. Cependant il y a le danger des vidéo-cassettes.

La partie des textes et des documents se clôt sur les pages d'Artur Závodský intitulées „Přátelství herce a básníka“ (L'amitié d'un acteur et d'un poète, pp. 369—381). Introduites par une notice biographique, elles apportent la teneur de six lettres adressées par l'acteur et réalisateur filmique Rudolf Myzet (1888—1964) — séjournant aux États-Unis de 1923 à 1947 — au poète Jiří Wolker (1900—1924) et, après la mort prématurée de celui-ci, à sa mère. Ces lettres ont été écrites dans les années 1923—1925. Artur Závodský souligne d'une part qu'elles nous renseignent sur l'intention du poète de collaborer avec le film tchèque et de rédiger des livrets filmiques, d'autre part qu'elles sont un témoignage authentique sur la vie en Amérique à l'époque et sur le film américain.

La partie des annexes du présent volume est très riche et variée. Les reproductions photographiques de différents documents (portraits, acteurs jouant tel rôle, projets de décors et de costumes, mises en scène, affiches de théâtre, fac-similés de manuscrits, etc.) illustrent copieusement les exposés.

À l'égal du premier volume, celui-ci peut s'honorer dès sa parution d'un accueil unanimement favorable de la part de la critique tchèque. La tentative de réunir des théoriciens et des „praticiens“ dans le but de promouvoir l'étude des questions théâtrales et cinématographiques, plus particulièrement en ce qui concerne le domaine tchèque, s'est avérée visiblement comme une expérience fructueuse. Le deuxième volume ne dément pas, tout semble le prouver, les promesses du premier pour la série inaugurée par l'Institut de littératures slaves et de recherches théâtrales et cinématographiques de la Faculté des Lettres de Brno.