

Novák, Otakar

## Theatralia et cinematographica

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. [1970]-1971, vol. 19-20, iss. D17-18, pp. [205]-212*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108270>

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 CINEMATOGRAPHICA

Rien ne saurait prouver plus éloquemment, croyons-nous, l'élan vital d'un institut universitaire nouvellement créé que le fait que celui-ci s'attache à entreprendre de mettre en train, presque au lendemain de sa naissance, une série de publications destinées à traiter sa problématique scientifique spéciale. Tel est le cas de l'Institut de littératures slaves et d'études théâtrales et cinématographiques de la Faculté des Lettres de l'Université de Brno placé sous la direction du professeur Artur Závodský. Voici sur notre table un premier volume: *Otázky divadla a filmu* (Questions du théâtre et du cinéma). *Theatralia et cinematographica*. I. Redigoval Artur Závodský. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica. Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta. 154. Universita J. E. Purkyně. Brno 1970 (284 pages et 40 pages de hors-texte).

L'avis au lecteur rappelle en toute brièveté l'intention qui a inspiré sa rédaction: „Ce recueil apporte des travaux concernant la théorie du théâtre et du cinéma et leur histoire, de même que des matériaux et des documents relatifs à cette dernière. Dans les volumes qui suivront, on se propose de traiter aussi les problèmes de la radio et de la télévision en tant que domaines voisinant avec ceux du théâtre et du cinéma ou parfois même se recoupant partiellement avec eux.“ Entreprise d'autant plus ambitieuse que c'est la première de cette envergure tentée en notre pays, sinon la première de ce genre chez nous tout court. Les contributions proviennent de collaborateurs qui se recrutent parmi les membres de l'Institut mentionné, de l'Institut de musicologie et du Cabinet d'études hongroises et balkaniques de la Faculté des Lettres de Brno, de l'Institut de littérature tchèque et du Cabinet d'histoire du théâtre tchèque près l'Académie Tchécoslovaque des sciences, de la Section littéraire du Musée de Moravie à Brno, du Théâtre d'Etat de Brno.

L'ouvrage se compose de deux parties de dimensions inégales. Il n'est pas surprenant que celle consacrée aux questions du théâtre l'emporte par ses huit études nettement sur les pages s'occupant du cinéma (deux exposés). Notons encore que chacune des deux sections est introduite par un texte de caractère théorique, le reste, à savoir le gros du volume, portant sur des problèmes d'ordre historique.

Les theatralia s'ouvrent sur les réflexions d'Ivo Osoľobě, lecteur de la scène d'opéra du Théâtre d'Etat de Brno, intitulées « *L'œuvre dramatique en tant que communication par la communication sur la communication*. Variations sur le thème de la définition de l'œuvre dramatique donnée par Zich » (pp. 11–46). Titre qui semble avoir la coquetterie d'un jeu de mot, bien qu'il s'agisse d'un problème d'importance abordé dans une perspective théorique très actuelle. Comme on parle de Zich, rappelons qu'on a en vue Otakar Zich (1887–1934), ancien professeur à l'Université Charles de Prague, éminent théoricien du théâtre, auteur d'une *Esthétique de l'art dramatique*. L'ouvrage a paru en 1931, mais reste toujours l'un des plus pertinents parmi ceux qu'on a, à ce jour, publiés chez nous sur ce sujet. De toute façon c'est le plus judicieusement systématique (l'article des theatralia est dédié à Otakar Zich fils, professeur de logique à la même Université).

Or, le présent exposé d'Ivo Osolobé est né, nous confie celui-ci, « suscité par la séduction qu'à exercée sur lui l'*Esthétique de l'art dramatique* de Zich père et par l'étude des théories modernes de l'information, avant tout de la cybernétique, et de la théorie de Gregory Bateson. Le thème est surgi précisément en compulsant (mes forces n'allant pas plus loin) les études de Rashevsky qui ressortissent au domaine de la théorie mathématique du comportement. C'est là, poursuit notre auteur, que j'ai pu constater à ma grande surprise en quelle incroyable mesure Zich avait anticipé, par son analyse formelle et abstraite de la situation dramatique aussi bien que par son approche logique, systématique, presque algébrique, l'approche mathématique des théoriciens modernes du comportement de systèmes vivants. »

La définition proposée par Otakar Zich à laquelle songe Ivo Osolobé est la suivante: « L'œuvre dramatique est une œuvre d'art représentant, par le jeu d'acteurs, une interaction de personnes sur la scène. » Définition bien concise comme il se doit, dont cependant la traduction textuelle elle-même, admet notre auteur, dans le langage de la théorie de la communication par « communication humaine », donne une formule trop générale et trop maigre. Toutefois, est-il d'avis, le « dénominateur commun » nous permet de déterminer les « trois notions fondamentales de la définition de Zich (action humaine, jeu, œuvre d'art) par le langage qu'elle a en commun avec la théorie de la communication et d'y appliquer ainsi des connaissances acquises par l'essor des investigations dans ce domaine inter-disciplines » (p. 13).

N'étant ni un théoricien du théâtre ni, ce qui est plus grave encore, un spécialiste de la cybernétique, nous n'avons pas qualité pour apprécier à leur juste valeur les « variations » composées, par Ivo Osolobé, du point de vue des théories relatives aux communications, sur le thème zichien et les modifications qu'il se voit amené à y opérer par rapport aux données de la version primitive. Qu'on nous excuse donc si, n'entrant pas dans le détail où l'on découvrirait peut-être les aperçus les plus suggestifs de l'auteur, nous ne nous hasardons qu'à évoquer, rapidement, les divisions essentielles et quelques traits saillants qui dominent ses développements.

Les pages introductives consacrées à la communication comme objet de recherches scientifiques prouvent qu'Ivo Osolobé, érudit, est très bien renseigné sur l'état présent des études spéciales de même que sur les fécondes impulsions inter-disciplines. Le corps de l'exposé comporte trois sections. La première est centrée sur « la communication comme *genus proximum* de l'art dramatique en tant qu'art » (le dialogue scène — audience; « ostension » et modèle de vie); la deuxième se tourne vers la communication humaine en tant qu'objet (partiel) de l'art dramatique (communication et interaction; l'art dramatique et le théâtre lyrique découvrent la communication humaine); la troisième porte l'accent sur la (pseudo) communication comme matériau de l'art dramatique (le modèle grandeur nature; jeu et simulation; le jeu, le langage, l'art dramatique comme modèles de mouvement; éléments épiques dans l'art dramatique et vice versa). Conclusions: envisagée sous l'angle de ses multiples aspects de « communication par la communication sur la communication », l'œuvre dramatique est une structure de communication complexe et hiérarchisée. Le type zichien qui lui a servi de point de départ est, selon Ivo Osolobé, le plus complexe. Son idéal de naturel arrivé, après des siècles d'évolution, à son apogée à l'époque de Zich et basculant dans son exact contraire, l'art artificiel, le détermine historiquement.

Voilà pourquoi ont toujours existé, dans l'art dramatique, des tendances et des forces visant à la destruction de cette structure, créant des structures « réduites » de communication théâtrale. « L'histoire de la mise en scène moderne, à en commencer par le constructivisme et la biomécanique, est l'histoire de la mise en pièces de la construction unifiée de l'œuvre dramatique et de son remplacement par une autre structure, non pas unifiée, mais *synthétique*, où les éléments peuvent aussi bien s'unir en une structure hiérarchique commune, mais où ils agissent plutôt parallèlement, substituant à la structure hiérarchique une multistrukture plus libre » (p. 40; c'est I.O. qui souligne). L'œuvre dramatique porte en elle une sorte de communication élevée à « la puissance trois », voire parfois à « la puissance quatre ». Son caractère est celui d'une « métacommunication » ou même « métamétacommunication ». La science du théâtre, superstructure d'ordre métacommunicatif de la structure métacommunicative du théâtre, n'est par conséquent et à ce point de vue « qu'un des secteurs de la science générale de la communication et de la régulation » (p. 42). Si elle se préoccupe avant tout de la « parole » théâtrale, elle ne doit pas pour autant

« perdre de vue l'autre aspect du théâtre comme réalité de communication, la 'langue' théâtrale. L'examen de la langue théâtrale, cette 'grammaire du théâtre', est légitime au même degré que le travail concernant le théâtre vivant, la 'parole' théâtrale. Dans le sillage d'Otakar Zich, la présente étude a voulu être, de son côté, une contribution à ces recherches, orientées vers l'essence de la 'langue' du théâtre et de la 'langue' de l'homme en tant que communication » (pp. 42-43).

Renouant avec certaines conceptions fondamentales de l'esthéticien tchèque, Ivo Osolobě n'en fait pas moins voir, de façon critique et nuancée, en quoi les nouvelles approches des questions théoriques du théâtre réclament leur nécessaire dépassement. « Je crois à l'isomorphisme des structures (ce qui est une foi qui, de nos jours, ne demande pas une perspicacité surnaturelle) », confesse-t-il dès le début de ses lignes (p. 12). Respectons cette foi, tout en nous réservant le droit d'exiger, dans le domaine scientifique, plutôt des certitudes contrôlables. Avouons, cependant, que les vues théoriques d'Ivo Osolobě sont bien ingénieuses. Son expression verbale, qui ne craint pas d'être un peu recherchée et s'avère terminologiquement sans inhibition, tâche de fuir, en traitant des diverses facettes des problèmes en question assez abstraits (même « métaabstraits », si l'on nous permet d'abonder dans le sens de l'une des tendances du vocabulaire d'Ivo Osolobě), en même temps l'imprécision et la banalité discursive.

L'exposé suivant, celui de Zdeněk Srna, maître assistant à l'Institut de littératures slaves et d'études théâtrales et cinématographiques, a pour titre « *Max Herrmann. Un chapitre des origines méthodologiques de la science du théâtre* » (pp. 47-62). Le sujet a autorisé l'auteur à combiner de façon instructive les points de vue historique et méthodologique. La science du théâtre ayant été constituée comme discipline universitaire au tournant de 1900 en Allemagne et Max Herrmann, professeur à Berlin, étant considéré le plus souvent comme le véritable fondateur de cette nouvelle spécialité, il était bien naturel, dans ce premier volume des *theatralia*, de tâcher d'élucider et d'apprécier l'apport de cette forte personnalité, l'examinant à la lumière de l'épanouissement et de l'orientation ultérieurs des recherches qu'il avait en grande partie inaugurées.

Sans mésestimer l'importance des travaux historiques de Max Herrmann et la portée de certains principes méthodologiques qu'il avait légués à ses successeurs, Zdeněk Srna démontré que les problèmes théoriques n'intéressaient que médiocrement l'insigne positiviste allemand. Il ne s'y arrêtaient que quand il constatait leurs rapports aux nécessités que comportaient ses investigations de caractère historiographique. Une double cause, trouve Zdeněk Srna, a contribué à l'infléchissement de son orientation et au rétrécissement de son champ de vision. Max Herrmann était enclin à apprécier au-delà de son importance véritable l'évolution des institutions théâtrales (l'architecture des édifices, les conditions de la scène, etc.) et le caractère professionnel de l'art dramatique; d'autre part il méconnaissait le rôle des réalisations d'amateurs et de l'art populaire. Il limitait sa documentation en ne considérant que le domaine germanique et entreprenait ses recherches dans l'absence d'une conception d'ensemble ne sachant pas associer l'examen des origines, de l'essence et des manifestations du « fait théâtral ». Zdeněk Srna a réussi à replacer Max Herrmann dans sa respectueuse historique qui explique en partie les insuffisances de l'idée qu'il se faisait des problèmes du théâtre.

Richard Pražák, maître de conférences et membre du Cabinet d'études hongroises et balkaniques à la Faculté des Lettres de Brno, étudie la fortune des « *Compositeurs et interprètes tchèques sur le théâtre allemand de Buda et Pest au tournant de 1800* » (pp. 63-78). Le sous-titre nous renseigne que l'exposé a été écrit « en marge du séjour de M. A. Cibulka et F. V. Tuček à Buda et Pest et des représentations de V. Thám en tournée dans la métropole hongroise ». Ses recherches dans les archives de Budapest lui ont donné accès à une riche documentation ayant trait à l'histoire des relations entre la culture tchèque et hongroise qu'il a pu mettre à profit, entre autres, dans la présente contribution. On y remarque en quelle mesure il s'agit de questions qui dépassent ces rapports bilatéraux faisant partie de l'histoire culturelle de l'Europe centrale dans un sens plus large.

C'est qu'il y a « collaboration d'artistes tchèques, slovaques, allemands et hongrois dans le domaine théâtral, ce qui a pour effet une considérable pénétration réciproque des différentes cultures nationales de cette région, de leurs tendances d'intégration ou de désintégration » (p. 63). Il serait faux, dit Richard Pražák, d'exagérer l'influence

de l'atmosphère et de la vie théâtrale — d'ailleurs peu originale — de Vienne en tant que résidence de la monarchie des Habsbourg. Si, à l'époque donnée, le théâtre allemand joue dans ce contexte un rôle indubitablement prépondérant, l'apparition des premières tendances à créer un art qui serait national aussi bien au point de vue de la langue que de son orientation se manifeste par le fait que la culture théâtrale commune, tout en « recouvrant des aspirations de différenciation faibles encore et non développées », est loin d'être « allemande dans son esprit » (p. 64).

L'action des artistes tchèques (chefs d'orchestre, compositeurs d'opéras, directeurs de théâtre, acteurs), vivant à l'étranger ou y passant pour de courts séjours, peu étudiée et mal connue à ce jour, représentait un apport non négligeable à la vie culturelle en Hongrie à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La science hongroise l'apprécie sans toutefois l'avoir fait l'objet d'un examen spécial. Évoquant les activités de trois artistes tchèques en Hongrie (les musiciens M. A. Cibulka et F. V. Tuček et l'acteur V. Thám), Richard Pražák affirme n'offrir à ses lecteurs qu'« un premier sondage dans cette problématique » qui n'a pas encore été abordée dans le domaine littéraire tchèque, bien que les documents relatifs à cette question abondent. Il y a d'ailleurs plus que cette problématique. L'époque du tournant de 1800 où se rencontrent des tendances baroques, rococo, classicistes et « prér romantiques » dans une région qu'on pourrait appeler, sans un métaphorisme trop osé, les limbes de l'éveil des différentes nations de l'Europe centrale, est une époque de gestation nationale et culturelle dont l'exploration pourra conduire à une révision de son appréciation existante. Il faut espérer que Richard Pražák continuera à prospecter ce terrain mal défriché.

Jarmil Pelikán, maître de conférences et membre de l'Institut de littératures slaves et d'études théâtrales et cinématographiques, nous ramène par son sujet en notre pays. S'intéressant à la fortune des « *Drames de Juliusz Slowacki sur les scènes tchèques* » (pp. 79–96), il parcourt les étapes de leur représentation. L'œuvre théâtrale du plus grand poète dramatique polonais fut connue chez nous dès les années 1830. Entre autres elle attira l'attention de K. H. Mácha. Néanmoins, l'histoire de la représentation de ses pièces dans les théâtres tchèques date seulement de 1879, année où fut joué, au Théâtre (national) provisoire à Prague, son *Mazeppa*, dans une mise en scène de F. Kolár. Desservie peut-être par une traduction qui n'était pas à la hauteur poétique de l'original et sûrement par la situation historique du théâtre tchèque qui commençait à s'orienter vers des œuvres et une expression dramatique plus réalistes, la tragédie n'eut que peu de représentations sur la scène officielle. En revanche elle en eut beaucoup plus, à Prague et dans nombre de villes de province, données par des troupes fixes, ambulantes et d'amateurs. Une autre tragédie historique de Slowacki, *Horsztyński*, préparée presque en même temps, mais sans cesse ajournée, ne fut pas jouée, malgré l'annonce de la première en 1880.

Ce ne fut que bien plus tard, à l'occasion du centenaire de la naissance du poète (1909), que le directeur de la scène dramatique du Théâtre national, poète et metteur en scène remarquable, Jaroslav Kvapil, présenta, en 1910, dans une stylisation simplifiée à l'extrême, la tragédie *Beatrix Cenci*. La critique dramatique n'accueillit pas favorablement la représentation, mais ses réserves allaient plutôt au choix, qu'on trouvait peu heureux, de la pièce, qu'à la mise en scène. « Si, au fond, cet insuccès n'a pas nu au rayonnement littéraire du romantique en Bohême (. . . ), il eut, avec l'accueil divisé ultérieur de *Balladyna* montée par Hilar, des conséquences néfastes: l'œuvre du plus grand dramaturge polonais a été longtemps négligée dans le répertoire des théâtres tchécoslovaques » (p. 88).

Karel Hugo Hilar, le successeur de Jaroslav Kvapil comme directeur de la scène dramatique du Théâtre national, donna *Balladyna*, en 1923, dans une mise en scène nettement expressionniste. Cette présentation du poème romantique se heurta à une désapprobation prononcée.

Le second après-guerre marqua un tournant dans la fortune du dramaturge polonais en Tchécoslovaquie, sans doute aussi, comme le suggère Jarmil Pelikán, grâce au rapprochement des deux nations par la nouvelle organisation sociale de leurs pays. En ces dernières années, on a représenté non seulement *Mazeppa* et *Balladyna*, mais encore *Maria Stuart*. Le nombre des scènes qui se sont ouvertes aux pièces de Juliusz Slowacki s'est agrandi. On a joué l'auteur polonais p. e. dans les villes Ostrava, Těšín (en partie polonophones), Bratislava et Uherské Hradiště. L'exposé de Jarmil Pelikán met en évidence de façon bien éclairante les raisons histori-

ques et culturelles de l'accueil qu'on a fait, jusqu'à présent, à l'œuvre dramatique de Juliusz Słowacki en Tchécoslovaquie.

L'étude d'Artur Závodský, l'une de plus étendues des *theatralia*, « *Le drame de Šalda Les Foules et sa fortune dans la vie culturelle tchèque* » (pp. 97-142), choisit l'un des aspects moins en vue du grand critique, celui de ses activités dramatiques. Consacrée à la première de ses trois pièces, *Les Foules* (1921), elle constitue en réalité une partie détachée d'un ouvrage plus grand, en préparation, qui traitera de l'œuvre de F. X. Šalda dramaturge dans son ensemble.

Artur Závodský retrace d'abord la genèse de la pièce conçue en 1919, à l'aube de la naissance de l'État indépendant des Tchèques et des Slovaques délivrés du joug austro-hongrois. L'idée mère était celle de la réalisation de la Cité de Dieu germant dans les foules populaires et devant se manifester par la fraternité. Le protagoniste, Lazare, leur chef (primitivement un moine), surmonte son individualisme farouche à leur contact. Ce sont elles qui emportent la victoire après sa mort, traduisant par là l'espoir social de l'auteur.

Après avoir indiqué le jeu des influences possibles (E. Verhaeren — F. X. Šalda a traduit *Le Cloître* en 1912, on a joué les *Aubes* à Prague en 1919; le personnage de Lénine; celui de Jésus, etc.), Artur Závodský analyse la pièce qu'il trouve composée sur un double plan, symbolique (qui prédomine) et réaliste. Elle ressortit au genre des drames religieux et philosophiques qui, de façon analogue aux moralités du moyen âge, se rapprochent des pièces à thèse, au style visionnaire et extatique. Présentant les masses comme le facteur déterminant dans la société, cette œuvre, où l'auteur se place du côté de la Révolution, s'insère organiquement dans la littérature tchèque d'orientation prolétarienne du premier après-guerre, créant une forme originale du drame collectif.

Suit l'histoire des mises en scène des *Foules*. Montée au Théâtre national à Prague en 1932 et 1937 par le jeune metteur en scène d'avant-garde Jiří Frejka, la pièce n'eut pas le succès espéré par l'auteur. En 1937 il y eut même, à la suite de la représentation, une vive discussion entre le directeur dramatique du Théâtre national (le professeur d'Université Otakar Fischer, poète, dramaturge et traducteur) et deux critiques renommés. Après 1945, la pièce a été donnée, avec un succès surprenant, sur la scène d'un théâtre régional (à Mladá Boleslav, en 1947). D'autre part, elle a été diffusée dans une émission radiophonique adaptée sous forme d'un oratorium, où l'on a réussi à reproduire suggestivement le milieu crépusculaire de la lutte des Foules pour le Royaume de Dieu.

Au terme de son étude très fouillée, Artur Závodský estime qu'une mise en scène convenable, sachant rendre plus plastique cette pièce en somme un peu livresque et simplifier son expression par trop exubérante, pourrait éveiller l'intérêt du public pour le message enflammé de la tragédie: il ne vise rien de moins que la lutte pour la liberté, l'attitude créatrice en face de la vie et la responsabilité des efforts de l'individu par rapport à ceux de la nation tout entière.

Choissant un aspect sombre de la vie théâtrale sous l'occupation nazie de la Bohême et de la Moravie, Bořivoj Srba, membre du Cabinet d'histoire du théâtre tchèque près l'Académie Tchécoslovaque des Sciences, apporte une « *Contribution à l'histoire de la persécution fasciste du théâtre tchèque au cours des années 1939-1945* » (pp. 143-170). Les poursuites furent déclenchées en 1941 par le sinistre protecteur du Reich Reinhardt Heydrich, arrivé pour remplacer dans ses fonctions le moins énergique baron von Neurath.

Bořivoj Srba signale le fait que l'occupant, cas nullement exceptionnel dans l'histoire, fut trop bien servi par des collaborateurs avides de profiter de l'occasion qui s'offrait à eux. Directement ou indirectement, ils lancèrent une action de délation visant les nouvelles mises en scène, au théâtre d'Anna Sedláčková (à Prague et au Horácké divadlo (à Velké Meziříčí, ville de Moraviae), du *Brigand* de Karel Čapek. Cette première pièce (1920) du grand prosateur et dramaturge tchèque, délicateuse par sa verve juvénile et son atmosphère de lyrisme, a pour protagoniste un « voleur de cœurs » personnifiant la jeunesse folle, audacieuse et séduisante. Les autorités du protectorat furent amenées, pour éviter des troubles, à interdire la représentation de la comédie et de procéder à la prohibition de l'œuvre dramatique de Karel Čapek dans son ensemble. Un an plus tard, le théâtre d'Anna Sedláčková fut fermé pour quelque temps. La condamnation frappa aussi la veuve Karel Čapek, l'actrice connue Olga Scheinpflugová, auteur de plusieurs pièces dramatiques. Celles-ci ne purent être

données, l'actrice elle-même eut la défense de jouer en public. Bořivoj Srba évoque ces avatars de la vie théâtrale tchèque sous l'occupation allemande en connaissance de cause et par le détail.

Deux auteurs — Jirí He k, chef de la Section littéraire du Musée de Moravie à Brno, et Štěpán V l a š í n, membre de l'Institut de littérature tchèque près l'Académie Tchécoslovaque des Sciences — se sont associés pour publier en collaboration le texte intitulé « *Siège du théâtre* ». Le titre est tiré d'une lettre de Jiří Mahen à Vladislav Vančura à propos des difficultés qu'on rencontre en essayant de pénétrer sur une scène. Jiří Mahen, entre autres dramaturge de renom, dut les éprouver lui-même quand il tâchait de se faire jouer, au début du siècle, au Théâtre national à Prague dont la scène dramatique était alors confiée à Jaroslav Kvapil. La présente contribution reproduit et fait connaître, précédé d'une courte introduction et accompagnée d'utiles notes, la correspondance mutuelle de ces deux hommes de théâtre, tant qu'elle a été conservée (quarante-huit lettres).

On y trouve avant tout le reflet des dissensions parfois très franchement exprimées entre l'auteur impatient de se voir jouer « tel quel » et se rebiffant vis-à-vis des coupures exigées ou de l'attitude peu accueillante manifestée par la direction du théâtre quant à certaines de ses pièces — et Jaroslav Kvapil qui pourtant avait assuré, par sa mise en scène, un succès éclatant au drame *Jánošek* (1910), accepta d'en donner d'autres pendant la première guerre mondiale malgré l'obstacle de la censure, et continua, ayant quitté le Théâtre national pour assumer (de 1921 à 1928) les fonctions de metteur en scène au Théâtre de Vinohrady, de débattre avec Jiří Mahen la question de la représentation et de la mise en scène de ses œuvres. Mais on y trouve aussi des détails importants qui permettent d'établir avec beaucoup plus d'exactitude la chronologie des pièces de Jiří Mahen et éclairent leur histoire d'un jour nouveau. Cette correspondance s'affirme comme une somme de renseignements très appréciables sur le dramaturge. Il faut saluer l'initiative prise par les deux éditeurs pour la mettre, dans une présentation soignée, à la disposition des chercheurs.

Les *theatralia* ne se ferment pas aux problèmes du théâtre lyrique. Qui, à Brno, saurait éveiller, par son œuvre, plus constamment l'attention que le grand compositeur Janáček? Bohumír Štědroň, professeur de musicologie à la Faculté des Lettres de Brno, l'un des spécialistes les plus compétents du musicien, a choisi d'élucider un aspect de ses activités journalistiques.

Ayant déjà auparavant étudié la collaboration de Leoš Janáček aux *Hudební listy* (Nouvelles musicales) de Brno (au cours des années 1884—1888) qui eut lieu au début du théâtre tchèque dans la capitale morave, il s'attache, dans sa contribution « *Leoš Janáček comme critique musical de l'Opéra de Brno de 1890 à 1892* » pp. 207—248), à analyser ses articles rédigés pour les *Moravské listy* (Nouvelles moraves) et à en montrer l'intérêt. Bohumír Štědroň reproduit, commente et explique vingt-sept comptes rendus, succincts mais essentiels. Le chiffre total des textes publiés par Leoš Janáček est quarante-six. Bohumír Štědroň limite son exposé à ceux qui ont trait aux opéras, tchèques ou étrangers (italiens, français, allemands, anglais et russes).

Le répertoire des pièces de ce genre données à Brno s'étant, dès le commencement des années 1890, considérablement élargi par rapport à celui des années précédentes et comprenant même des œuvres étrangères tout à fait récentes dont le succès allait s'affirmant sur les grandes scènes européennes, Leoš Janáček avait amplement occasion de connaître différents styles et de s'initier aux questions de la mise en scène. Cela eut, Bohumír Štědroň l'expose avec toutes les nuances historiques de manière parfaitement convaincante, une influence visible sur son évolution propre en tant que compositeur. La période durant laquelle il rédigeait ses critiques pour les *Moravské listy*, bien que courte, marquait un tournant en faveur du réalisme dans sa création. Elle constituait un prélude à celle qui fit naître sa première grande œuvre, *Jenufa* (1894—1903), où se rejoignait, de façon profondément originale, son inspiration du folklore, de la mélodie de la parole, du réalisme critique et du vérisme italien, finissant par mûrir son art du portrait psychologique et de la vérité dramatique.

Passons aux *cinematographica*. Ils sont introduits par les pages de Leoš R a j n o š e k, aspirant scientifique à l'Institut de littératures slaves et d'études théâtrales et cinématographiques, « *La spécificité de l'expression cinématographique* » (pp. 251—262). Question nullement oiseuse qui nous mène dans les parages de la sémiotique.

que. Les réflexions de Leo Rajnošek portent sur le problème du « signe » cinématographique, du mécanisme de son origine, de son sens et de son articulation.

L'auteur passe en revue trois théories, celle de Christian Metz, Pier Paolo Pasolini et Umberto Eco, dont il soumet différents éléments à sa critique. Il tâche d'apporter à la question du signe iconique, tel qu'il sert à la communication cinématographique, une réponse plus adéquate.

En principe, il entreprend de préciser les rapports du signe iconique avec le signe linguistique (ou verbal). Il s'emploie à prouver l'existence d'une union étroite, fonctionnelle entre le plan de l'image et celui du son, rappelle les connotations à ce double niveau, le croisement des métaphores iconiques et sonores, évoque l'unité de style de l'expression cinématographique. Admettant que l'union fonctionnelle des deux couches peut être réalisée de diverses manières, Leo Rajnošek ne s'en oppose pas moins à l'opinion que le plan linguistique est avant tout celui de la fonction sémantique, tandis que le plan iconique remplit en premier lieu une fonction esthétique. Il y a, selon lui, substitution entre les deux types de signes, ce qui permet de communiquer des idées abstraites. Seuls les signes iconiques capables d'être remplacés par des signes verbaux parallèles peuvent produire un sens. Les signes cinématographiques sont conventionnels au même degré que les signes linguistiques, comprenant des composantes qui n'ont aucune valeur sémantique. Il s'agit de « cinemi » (selon Umberto Eco). Le processus de perception des signes iconiques est un processus de leur transformation en des signes verbaux. La communication cinématographique est complexe. La sémiotique de son expression ne peut être examinée valablement sans l'analyse de la fonction de la musique, de la couleur, etc. Les rapports entre l'information sémantique et esthétique s'expliquent par le mécanisme de symbolisation. En tout cas, Leo Rajnošek n'a pas tort de souligner la complexité réelle de la communication cinématographique.

La seconde contribution de ce groupe, « *Les premiers travaux de Karel Smrž sur l'histoire du film tchèque* » (pp. 265–282), a pour auteur Zdeněk Smejkal, maître assistant à l'Institut de littératures slaves et d'études théâtrales et cinématographiques. Regrettant l'inexistence, à ce jour, d'une base théorique indispensable pour dépasser le stade de vulgarisation et pouvoir traiter systématiquement la problématique de l'histoire du film tchèque et slovaque — inexistence qui n'est pas particulière à notre pays, la filmologie n'étant pas encore constituée comme discipline scientifique —, Zdeněk Smejkal entrevoit plusieurs chemins qui pourraient conduire à un approfondissement des recherches concernant l'historiographie du film. Deux de ces voies lui paraissent les plus recommandables. L'une consiste à nettement définir son objet, à savoir ce qu'il faut englober dans son histoire et ce qu'il en faut exclure : une théorie de l'évolution du film y aiderait indiscutablement. L'autre route est celle d'une analyse critique, historique et théorique, de ce qui a été, jusqu'à présent, écrit sur l'histoire du film, les synthèses partielles et générales concernant tant le film mondial que le cinéma national.

En choisissant les premiers travaux de Karel Smrž qui datent des années 1920 (en 1933, cet auteur a publié une *Histoire du film*), Zdeněk Smejkal est parti de l'idée que l'analyse de leur problématique diachronique limitée s'avère instructive par rapport aux procédés de l'historiographie contemporaine du film. Selon le point de vue de Karel Smrž — économique —, le film est avant tout une industrie. Voilà pourquoi il s'intéresse de préférence aux entreprises de production qu'il classe suivant leur naissance. La chronologie est le premier principe qui gouverne sa méthode, lui imposant en même temps le choix des faits à examiner (à côté des entreprises, ce sont les réalisateurs et les films eux-mêmes). Karel Smrž a réussi de cette sorte à distinguer et signaler la triple crise, la triple interruption marquant l'évolution du film tchèque jusqu'au milieu des années 1920. Cependant son point de vue ne lui a pas permis d'approfondir la connaissance des œuvres créées. Le film en tant qu'artefact est resté en dehors de son champ de vision. Par conséquent, Karel Smrž n'a pas été capable de toucher aux problèmes de création cinématographique ni de découvrir des rapports découlant de l'évolution du film.

On le voit, Zdeněk Smejkal braque ses projecteurs au fond sur deux insuffisances dans l'histoire de l'étude du film : l'absence d'un corpus de théories solidement élaborées et le peu d'attention accordée, du moins par le passé, au film comme œuvre d'art. Ses suggestions méritent d'être méditées.

Qu'ajouter en terminant nos lignes? Tout d'abord qu'un spécialiste des questions traitées pourrait se prononcer plus utilement en marge des contributions que nous venons de parcourir. Ensuite que, à en juger par le premier volume des *theatralia* et *cinematographica*, la réalisation de l'idée qui a présidé à l'inauguration de cette série apparaît comme prometteuse. La variété des contributions, leur intérêt, le caractère des hors-texte, la présentation typographique du volume lui ont assuré dans la presse culturelle tchèque un accueil très sympathique. C'est que, sans doute, on a l'impression qu'une lacune est en voie d'être comblée et que l'apport du livre, considéré comme positif, pourrait agir comme un stimulant pour le développement des recherches théâtrales et cinématographiques dans notre pays. Des résumés en allemand, anglais ou français informent les lecteurs étrangers sur l'essentiel des études présentées. Souhaitons au rédacteur en chef et à ses collaborateurs que les volumes suivants ne se fassent pas attendre trop longtemps.