

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle plus qu'à n'importe quelle autre époque, le théâtre a fait l'objet de transformations permanentes et radicales. Les indications de Marinetti ou d'Artaud, la dramaturgie de Pirandello ou de Ionescu, les spectacles de Brook ou de Grotowski se situent, au point de vue théorique et par rapport au phénomène précurseur, à des distances plus grandes que celles, par exemple, qui séparaient la préface de *Cromwell* de la poétique de Boileau ou bien le théâtre de Shakespeare du théâtre antique. Chaque nouvelle affirmation se fondait, en ce XX<sup>e</sup> siècle, sur la négation de ce qui avait été auparavant et cette négation prenait parfois des formes si violentes que l'existence même du théâtre en paraissait menacée. Le drame bourgeois agonisait, de même que le mélodrame, de même que le théâtre du triangle, le théâtre doré, le théâtre du détail exact, le théâtre de divertissement; le spectacle d'illustration — avec ses formes qui avaient épuisé la résistance et l'intérêt du public — vivait ses derniers jours et on croyait que le Théâtre allait mourir. Au milieu de ces questions angoissantes, des négations radicales de tout ce qui avait vécu, au milieu des manifestes clamés avec véhémence par les nouveaux groupements qui proféraient des principes inédits et des lamentations de ceux qui regardaient en arrière, le théâtre se régénérerait. Certains que tout n'avait pas encore été dit au sujet du théâtre, ses praticiens le « re-pensent » et le « reformulent ». La psychologie, l'intrigue et le réalisme sont réfutés et remplacés par l'image, le langage scénique, la théâtralité. On vient d'esquisser les principes de la mise en scène avec tout ce qui en découle: les conventions, la représentation en tant qu'imitation ou négation de la réalité, la rethéâtralisation du théâtre, l'image-archétype, des relations d'un type nouveau, basées sur des réactions collectives, avec le public, etc. En même temps que les formes et les formules les plus

B. ELVIN, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (Le dialogue ininterrompu du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle), Bucarest, Ed. Minerva, 1973, 455 p. (I); 503 p. (II). Biblioteca pentru toți.

inattendues acquièrent une légitimité on arrive aussi à l'acceptation du caractère métamorphosable du théâtre. Ayant traversé des périodes de grands doutes et d'incertitudes, le théâtre réussit au cours de notre siècle à prendre conscience de soi. Et ce, grâce aux grands créateurs, dramaturges ou metteurs en scène, dont l'activité inventive s'est doublée d'un penchant pour les problèmes du théâtre, avec leurs questions et leurs solutions théoriques. C'est justement en suivant ce fil que B. Elvin rédige son anthologie de textes sur le théâtre; en mettant, notamment, les uns à côté des autres, comme des justifications théoriques, les textes les plus importants au point de vue de l'évolution dans la pratique concrète du théâtre au cours du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi nous trouverons dans le volume O'Neill, avec des fragments d'un journal qui contient des notes générales sur le travail de création; c'est (peut-être) la raison pour laquelle Appia n'y figure pas.

Le livre présente, en effet, « des débats concernant les œuvres et les courants importants de ce siècle, la place de l'écrivain, du metteur en scène et de l'acteur dans le théâtre, leurs rapports avec le public et avec la critique, leurs opinions réciproques respectives et, surtout, leur lutte commune afin de maintenir en vie un art en permanence menacé », ainsi que se le propose l'*Argument*. Mais le livre constitue surtout un *dialogue*, dans la mesure, justement, où les fragments sont disposés conformément à une vision de l'évolution de l'art théâtral au cours de notre siècle.

La postface gravite, elle aussi, autour des métamorphoses qui tiennent des contradictions fondamentales du théâtre, de sa condition, de l'histoire, de l'époque. Elle met en évidence la permanence et le changement, au niveau immédiatement visible, de la dramaturgie, du spectacle, de ce que l'on en pense; au niveau de chacun des termes irréductibles du théâtre: auteur, acteur, metteur en scène; au niveau esthétique, en poursuivant la dialectique parole — image — langage, réalisme — convention.

En reprenant les termes contenus dans les opinions des personnalités figurant dans l'anthologie, soit pour les expliquer, soit pour s'expliquer, B. Elvin fera plus que de tracer les lignes de force des textes inclus dans ce volume. Il définit la position de la théâtrologie roumaine à l'égard du phénomène théâtral, tel qu'il s'est constitué dans la pratique et dans la théorie du XX<sup>e</sup> siècle, et de son évolution à venir. B. Elvin croit, d'ailleurs même, dirait-on, que les auteurs cités dans l'anthologie, au besoin éprouvé par l'homme pour le jeu et pour le spectacle, il croit à la force du théâtre, qui réside dans ses contradictions et dans ses faiblesses. En distinguant, avec plus de clarté qu'ils ne le font, le système des connexions existant entre les termes contradictoires, B. Elvin considère les moments de contestation et d'efflores-

cence comme des phases d'un dialogue ininterrompu du théâtre, dialogue qui se poursuit et dans lequel il voit la condition de l'existence et de la continuité du théâtre.

En commençant et en se terminant par la même proposition, qui proclame la continuité du théâtre et son caractère continu: *la représentation se joue sans entracte*; en poursuivant, au cours des deux parties, avec un nombre symétriquement égal de subdivisions, son évolution, soit par la contestation soit par la continuation des anciennes formes; en développant, dans le cadre de chaque problème (dramaturgie, spectacle, mise en scène, acteurs, réalisme, convention), le même thème du continuel changement, mais aussi de l'existence continue, la postface se développe pareillement à un canon. Quel que fût l'aspect mis en cause, B. Elvin en souligne le développement par étapes évolutives, faites de négations et de conditionnements réciproques, pour conclure chaque fois que l'évolution implique une transformation. Prenons, par exemple, le cas de Tchekhov. B. Elvin nous présente son destin dans les hypostases dialectiques de la lutte des contraires: son reflet dans les spectacles de Stanislavski en constitue la thèse; sa négation, au moment Maïakovsky, l'anti-thèse; sa reprise, à un autre échelon, au moment Peter Brook, signifiant, pour le moment actuel, la synthèse.

Pour que le théâtre ait atteint au degré où il se transforme en manifestation de la conscience tournée vers les questions les plus générales, vers des entités, tendance qui se fait de plus en plus sentir, il a dû passer par un processus de détachements et de retours réitérés à des échelons antérieurs. Petit à petit le degré psychologique, analytique, du fait, du discours dramatique a été transgressé, au cours d'un processus dont chaque moment signifie un point de la trajectoire. Dès lors, B. Elvin établit des connexions entre Zola — Strindberg — Dürrenmatt, entre

Ibsen—Tchékhov—Caragiale—Gorki, entre Pirandello—Brecht; et il précise que toutes les recherches et les transformations sont l'expression d'une impulsion naturelle à se surpasser soi-même: « Si le théâtre s'est engagé dans des aventures risquées, ce n'est pas pour avoir obtenu trop peu, mais bien trop au cours de ce siècle; ce n'est pas faute d'avoir réalisé ses espoirs, mais de les avoir traduit en vie et même d'une manière brillante, chacune de ses réalisations signifiant par conséquent une impossibilité pratique à continuer sur la même voie » (p. 448). L'affirmation, valable aussi bien pour le domaine de la dramaturgie que pour celui du spectacle, est plus amplement développée dans la discussion sur le réalisme. En considérant la dramaturgie de Ibsen, Tchékhov, Caragiale, Gorki, Pirandello, Brecht, au point de vue des particularités dans la manière de peindre la réalité de chacun de ses auteurs, B. Elvin affirme que les modifications successives qui ont réussi à annuler le réalisme par la convention ont été dues justement à la perfection des œuvres basées sur la modalité réaliste. En discutant du réalisme et de la convention, en tant que modalités, B. Elvin les intègre dans la théorie de l'art comme reflet de la réalité, réalité à laquelle on accède par l'imitation ou par la négation.

B. Elvin est conséquent à soi-même lorsque, en considérant les phénomènes dans une interdépendance, il relie la dramaturgie post-pirandellienne aux résultats de l'action des mouvements d'avant-garde en ce qui concerne l'art scénique, en général, et, plus concrètement, les acteurs et les metteurs en scène. Il voit à la base des transformations qui ont mené à la visualisation du théâtre l'esprit d'avantgarde et le désir d'autonomie du metteur en scène. Quoique son aperçu sur les époques de gloire de l'acteur se ressente d'une certaine nostalgie, B. Elvin admet que la relation acteur — metteur en scène est basée sur le besoin concret,

naturel, que l'un éprouve pour l'autre. Le point de résistance dans la conception de B. Elvin sur le théâtre réside en ce que parmi les termes irréductibles du théâtre — acteur, metteur en scène ou auteur — il ait refusé de se prononcer en faveur d'un seul. Au sujet de cette dispute — qui peut se prolonger à l'infini — B. Elvin se déclare pour la collaboration, tout en voyant dans le metteur en scène quelque chose de plus qu'un élément de la discorde: il représente un élément qui ne s'est pas inventé lui seul, un élément objectif, apparu à un certain degré de développement de l'art théâtral, et que le théâtrologue roumain place sur le plan esthétique, entre la réalité et son reflet: « L'acteur comprend qu'il ne peut pas se passer du metteur en scène, puisque celui-ci a parfois la possibilité de le révéler à soi-même et que souvent il est capable de servir de médiateur et de l'intégrer dans un monde différent en le défendant du ridicule de l'aparté et surtout de ses conséquences, à une époque où le public exige des spectacles d'ensemble, des spectacles qui tendent à embrasser le monde entier. Parce que le metteur en scène a toujours le don de servir de médiateur entre le réel et son reflet » (p. 472). Ce rôle de médiateur entre le metteur en scène, l'acteur et l'auteur, assumé par Elvin, lui vient de sa conception de l'art vu comme un reflet de la réalité, du théâtre vu comme un art de la parole. Il est d'avis que l'exacerbation de la mise en scène, au détriment de l'acteur, a provoqué la déroute et la crise du théâtre. Le texte a été et doit être le trait d'union entre l'acteur et le public, nous dit-il. Sa disparition du théâtre entraîne la perte du théâtre. Quant au rapport metteur en scène — auteur, B. Elvin ne nous dit rien de la nécessité de respecter l'esprit et la lettre du texte, mais il affirme que la parole est un des instruments irréductibles du théâtre. L'extrême confiance de B. Elvin dans la pérennité du théâtre jaillit de sa foi que les étapes de crise et

de dispute entre ses éléments contradictoires trouveront leur solution dans des médiations, médiations qui coïncideront, comme cela est déjà arrivé, avec les moments d'efflorescence du théâtre.

B. Elvin se déclare évidemment d'accord avec les opinions citées dans l'anthologie que, parfois, il continue. Les fragments contenus dans le livre et émanant de personnalités du théâtre roumain de la taille d'un Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Ion Sava, Victor Ion Popa se situent à un niveau qui ne le cède en rien à celui de l'entourage international.

Nous trouvons néanmoins surprenante l'absence de deux, pour le moins, des créateurs-théoriciens de date plus récente, considérés à l'heure actuelle comme des guides en la matière: Radu Stanca et Crin Teodorescu. Nous avons également ressenti l'absence dans la postface, d'une argumentation théorique étayée des exemples de la pratique autochtone. Une conception si optimiste en ce qui concerne le théâtre aurait gagné à être illustrée par des exemples pris de notre vigoureux art scénique.

Claudia Dimiu

VASILE TOMESCU, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. 1<sup>ère</sup> Partie: Des origines au commencement du XX<sup>e</sup> siècle.* Avec une préface de Jacques Chailley, Bucarest, Editura Muzicală, 1973, 496 p.

Après une série de monographies consacrées à quelques personnalités de marque de la musique roumaine — depuis Alfonso Castaldi et Filip Lazăr jusqu'à Alfred Alessandrescu et Paul Constantinescu —, ouvrages parus ces dernières années, le musicologue Vasile Tomescu a entrepris la réalisation d'une œuvre d'une envergure exceptionnelle. Le livre, récemment paru dans les Éditions Musicales de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, est consacré à l'histoire des relations entre ces deux pays d'origine commune. Dans le volume premier, qui comporte presque 500 pages grand format, l'histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie est suivie depuis ses débuts, qui se perdent loin dans le passé, et jusqu'au commencement du XX<sup>e</sup> siècle. Un deuxième volume — à suivre — présentera le développement ultérieur de ces

relations, encore plus intenses au cours de notre siècle, offrant un matériel non moins vaste.

L'ouvrage, rédigé en langue française est imprimé en des conditions graphiques de tout premier ordre, bénéficie d'une préface signée par l'éminent musicologue et compositeur français qu'est le professeur Jacques Chailley, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, directeur de la Schola Cantorum.

En analysant les préoccupations récentes du musicologue roumain, M. Jacques Chailley apprécie comme très intéressants, pour les Français aussi bien que pour les Roumains, les nombreux témoignages de la collaboration artistique entre les deux peuples. Le mérite de l'auteur consiste dans la grande quantité de données (en bonne partie inédites) et dans leur intéressante succession, véritable et vaste panorama. Jacques Chailley, qui depuis son enfance a été impressionné par le génie de Georges Enesco, de ce musicien complexe qui « a fait à notre pays l'honneur de le choisir comme seconde patrie d'adoption », constate, en soulignant la valeur de l'ouvrage: « mais si la personnalité exceptionnelle du maître d'*Œdipe* a pu jouer dans cette symbiose un rôle