le chant, mais le violoncelle (p. 56); Elena Costaki-Epureanu et Elena Bibesco sont une même personne (p.79); la société qui organisait des soirées musicales s'intitulait la «Société d'armes, gymnastique et tir» (p. 86); en 1869 (et non en 1867) c'est Carlotta Patti et non Adelina Patti qui a donné des concerts en Roumanie (p. 106); il s'agit de Costache et non de Gheorghe Enescu (p. 485), etc. Nous remarquerons encore que les disputes se référant à l'orthographe des noms propres sont en général tranchées par l'adoption de la signature de l'artiste, aussi croyons-nous que la formule A. T. Zisso (proposée dans l'index) est plus correcte que Al. Zisso, comme il apparaît dans le texte.

Ajoutons que ces menues observations n'ont nullement l'intention ni le pouvoir de diminuer la valeur d'un ouvrage qui outre une imposante accumulation documentaire apporte aussi une vision personnelle du passé de notre musique ainsi qu'une force de persuasion, un pathos qui en font un chaud et impressionnant plaidoyer.

Elena Zottoviceanu

MARIA VODĂ CĂPUȘAN, *Teatru și mit*, Éd. «Dacia», Cluj-Napoca, 1976, 200 p. (collection «Discobolul»)

L'existence d'un relatif doute concernant la possibilité de reprendre la signification des mythes antiques dans le cadre de quelques zones de la culture moderne aurait pu changer le contenu mais non pas le titre du livre que nous allons présenter. Car en conformité avec les affirmations de Claude Lévi-Strauss, «le type de logique de la pensée mythique est tout aussi rigoureux que celui de la pensée moderne ⟨...⟩ la différence ne résidant pas dans la qualité du processus intellectuel mais dans la nature des choses auxquelles il s'applique» (*Structural Anthropology*, Harmondsworth, 1972, p. 230). En ce sens, le mythe *d'Œdipe*, par exemple, peut être compris en tant que manifestation de «l'incapacité d'une culture qui maintient la croyance que l'humanité est engendrée de la terre (voir, par exemple, Pausanias, VIII, XXIX, 4: les plantes constituent un *modèle* pour les hommes) de trouver une transition satisfaisante entre cette théorie et le fait de savoir que les êtres humains naissent en réalité de l'union de l'homme avec la femme» (*Structural Anthropology*, p. 216). Sous l'aspect apparemment figuratif (personnages, faits, symboles moraux) du mythe se déroule en fait la fonction abstraite d'idées dont la faible densité de sens est compensée par l'abondance des combinaisons logiques desquelles, par un effort intuitionniste de transformation du calcul mythique en évidence rationnelle, apparaîtra, disons, la philosophie présocratique. On peut se demander, alors, si la logique arride du mythe, orientée vers la solution de questions que l'histoire a remplacée tour à tour par d'autres, plus efficientes, peut être encore accessible au théâtre de la culture actuelle, orientée vers la compréhension du concret phénomènologique de l'existence. Quoique ne posant pas cette question, le volume dont nous parlons opère pourtant un mouvement compensateur pour éviter une lecture complète des mythes atteignant à la fonction cognitive, assez clairement indiquée par l'exemple susmentionné. En préférant se tenir seulement au niveau figuratif du mythe, où peut être située une problématique morale, une dynamique «des conflits» ou une axiologie métaphorique, le livre facilite le placement du mythe dans le cadre d'un rapport avec le théâtre moderne. Mais, si l'auteur évite d'actualiser dans ce rapport la signification directe des mythes — actualisation qui aurait représenté une mobilisation épistémologique, dans l'hypothèse que cette signification est solidaire avec le niveau de phénoménalité de la pensée primitive — et si l'ouvrage n'argumente pas une continuité directe entre la pensée mythique et la pensée moderne, comme le font, par exemple, Gillo Dorfles, Karl Jaspers ou Claude Lévi-Strauss, le fait que la relation mythe-théâtre moderne est placée en dehors de ces deux variantes possibles suscite inévitablement une autre question. Le théâtre moderne peut-il conserver, par lui-même, une relation directe avec le mythe, sans l'intermédiaire du contexte culturel actuel, et cette relation s'avère-t-elle effectivement consistante? Là, il est nécessaire de commenter les éléments par lesquels est définie dans le livre cette possible relation directe: (a) la structure dramatique des mythes «constitue une armature idéale pour la construction d'une pièce» (p. 12); (b) les auteurs modernes se rapportent au mythe par «démythisation» et «désacralisation»; (c) la renonciation à la typologie héroïque du personnage mythique introduit dans le théâtre, tout en maintenant intégralement ses fonctions «actantielles», ce qui dans le système d'argumentation du livre a pour corollaire l'idée que «dans la structure du mythe fondée sur des faits ⟨...⟩ doit être cherché son élément pérenne» (p. 22). Alors que l'aspect (a) offre une simple analogie de structure, et non de sens, l'aspect (b) pose le problème de savoir comment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peut être définie la «démythisation» soit en dehors d'un accès à la signification initiale du mythe, soit en dehors de l'hypothèse de la permanence de cette signification, c'est-à-dire en dehors des deux contacts positifs avec le mythe. Cependant que l'aspect (b) évite le fait que dans la conception même de Lévi-Strauss, sur la base de laquelle est formulée l'hypothèse de cet aspect, la narration forme seulement le langage et non la signification du mythe.

On pourrait donc affirmer que le système par lequel sont analysés dans le livre les contacts de quelques dramaturges de notre siècle avec le mythe, considère le mythe comme ayant au-delà de lui une réalité idéale, engendrée par ses propres intentions figuratives.

Avec l'étude «Pour une herméneutique de l'objet théâtral — Jean Cocteau», le livre quitte le cadre général du chapitre auquel nous nous sommes référés jusqu'à présent («La tentation du mythe») pour dévier dans le concret des analyses de textes. La redécouverte phénoménologique des objets constatée chez Cocteau est explicable dans le contexte de l'étude par la renonciation complémentaire au symbolisme à travers lequel on attachait à ces objets les significations d'un anthropomorphisme fini. Le sens d'au-delà du symbole des objets devient ainsi un élément de matérialisation théâtrale du mythe en tant qu'«hypostase du mystère universel» (p. 32).

Une contradiction qui demeure inexpliquée aussi longtemps que n'a pas eu lieu une analyse comme celle que nous proposions au début est celle qui réside dans l'attitude de Giraudoux à l'égard du mythe et qui est clairement exposée dans l'étude «Jean Giraudoux et le drame du langage». Car, alors que le mythe biblique du verbe créateur de l'univers reste pour Giraudoux une possibilité (ou du moins une interrogation, celle que l'auteur lui a attribuée: «à moins que le verbe ne réussisse à empêcher l'événement, ou plus modestement, la mesure où il pourrait en altérer les conséquences et la signification» — p. 46), c'est encore le mythe, mais cette fois-ci celui des Grecs de l'Antiquité, qui représente pour Giraudoux «la matière idéale pour exprimer une rupture entre la marche préétablie des événements et l'intention humaine» (p. 45), entre le verbe et l'univers. D'une manière paradoxale donc, c'est le mythe qui postule ici les critères d'un langage parfait et c'est encore lui qui les contredit. C'est ici que pourrait être lancée toute la problématique des possibilités de parler d'objets qui n'existent point. Cependant, puisqu'il s'agit de langage, on pourrait préciser un détail se rapportant au commentaire que l'auteur attache à une phrase d'*Amphitryon 38*: «Ce qu'on apelle paix c'est l'intervalle d'entre deux guerres». Une pareille définition ⟨...⟩ n'explique, ne définit en somme rien. Elle constate l'existence de deux termes contraires, en les faisant coexister dans les limites d'une formule unique, paradoxale et réversible ⟨...⟩ de sorte que la guerre peut tout aussi bien signifier l'intervalle entre deux périodes de paix...» (p. 53). Le sens de la phrase en discussion n'est pourtant pas symétrique, car l'on présuppose que la paix est toujours précédée et suivie par une guerre, fait qui implique une définition de la paix ne pouvant être jamais conçue comme une paix permanente. D'une manière contraire, la définition «symétrique» de la guerre implique l'affirmation de l'impossibilité d'une guerre éternelle. Alors que de concevoir la paix éternelle comme étant impossible n'est pas la même chose que de concevoir l'impossibilité d'une guerre éternelle, etc.

L'orientation vers le mythe du théâtre d'Anouilh est doublée, affirme-t-on dans l'étude «Jean Anouilh ou le héros et le rôle» par une intégration du mythe dans le système du théâtre dans le théâtre, notamment dans la position du théâtre inclus au théâtre. Mais puisque cette structure du «théâtre dans le théâtre» marque probablement même les éléments les plus directs de la théâtralité, il s'ensuit, ainsi que l'auteur l'affirme partant d'une idée de Hubert Gignoux, que «la théâtralité arrive à contaminer ainsi l'essence même du concept de destin» (p. 70) apporté avec soi par le mythe et situé dans la zone «incluse» du système théâtre dans le théâtre. Nous voilà donc de nouveau devant un problème d'un type d'assimilation du mythe qui annule le système de référence de ce dernier, attendu que le mythe est pris ici comme une entité valable par elle-même, la modification du concept de destin dérivant non pas d'une réévaluation de la réalité du destin, mais du simple fait d'être placé dans le contexte du théâtre.

La dramaturgie de Sartre, où le héros mythique agit dans le but d'instituer la signification de l'acte, en conformité avec le principe «l'existence précède l'essence», aurait pu constituer dans l'étude «Mythe et antimythe dans le *théâtre de situations*» le modèle du processus originaire de transformation du mythe en philosophie, si cette transformation n'était pas l'effet dans le cas de Sartre de la médiation de deux millénaires de philosophie et de l'orientation rétroactive qui, au lieu d'engendrer la philosophie du mythe, produit un théâtre philosophique procédant de tous les deux. Mais si le mythe représentait pour l'homme de l'Antiquité l'action suprême, à travers laquelle il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

élaborait une prétendue constitution de l'univers, en l'expliquant, dans le cas de Sartre, pour lequel «parler signifie agir», l'effet de cette action n'est que pure virtualité, simple fait de situer l'homme dans le monde et par rapport aux «autres», redécouverte d'un minimum existentiel. Par une simple inversion de la priorité essence-existence, le vecteur explicatif du mythe, inévitablement constitué pour la pensée primitive sur une structure figurative, est transformé en situation, tandis que le monde envisagé par cette explication mythique est transformé en essence. Et puisque le monde que le mythe essayait d'expliquer était formé des faits élémentaires de la vie, Sartre arrivera lui aussi à ces faits, restreignant, afin de pouvoir devenir dramaturge, l'horizon de sa propre existence à l'horizon du mythe. Quoique dans cette intéressante étude ces conclusions ne sont pas formulées, elles peuvent être facilement dérivées des claires prémisses qu'elle contient.

Une situation similaire est celle à laquelle nous conduit l'étude «Masque et destin chez Eugène O'Neill». Ce dramaturge suit la tentative de Freud de situer la phénoménalité de l'inconscient sur les structures des mythes grecs. Mais alors que Freud maintient encore le lien avec la valeur cognitive historique du mythe («Ce qui apparaît être lié aujourd'hui par le symbole, doit avoir été lié naguère par une identité conceptuelle et verbale» — citation incluse en page 110), O'Neill se résume à donner une valeur psychologique au mythe et d'appliquer les concepts freudiens sans repérer les sens originaires du mythe.

Les deux études suivantes sont dominées par le concret de l'analyse du contenu, estompant les liens avec le problème de la relation théâtre-mythe: «Thornton Wilder ou theatrum mundi» et «Jack Richardson et la tragédie collective». La première constate dans la pièce de Wilder *A travers le chas de l'aiguille* une construction parallèle d'une allégorie de l'histoire et d'une problématique de la théâtralité qui donne lieu à une question pertinente concernant le fait de savoir si «la réalité arrive à prendre la teinte de la fiction et à être évaluée à travers son prisme», si la construction scénique d'un «mythe» de l'humanité n'est pas en une certaine mesure aussi une reconstruction théâtrale de l'histoire. La seconde étude nous introduit dans la problématique d'un dramaturge pour lequel l'histoire, autrefois fournisseur de la vérité relative des mythes, ne peut plus donner aujourd'hui des leçons rationnelles à l'humanité, que celle-ci se trouve engagée dans le processus «analogue mais inverse», dirions-nous, par rapport à celui de la création collective du mythe, c'est-à-dire dans le processus de l'institution d'une tragédie collective. Devant cette situation le comportement du dramaturge est correspondant.

Précédé par l'indice «Marginales», les deux études finales du volume «Temps et anachronisme» et «Vers une restructuration du temps dramatique» abordent un thème dont l'abstraction semble stimuler un certain élan métaphorique des théoriciens. Sans mentionner ici les différentes corrélations faites par ces études entre le binome espace-temps et la symbolistique des diverses situations et des messages théâtraux, corrélations efficientes et intégrables dans le contexte des actuelles discussions autour des modifications des structures spatio-temporelles manifestées dans le théâtre moderne, nous voulons évoquer ici cette prolifération d'espaces et de temps qualitatifs que le thème abordé stimule ces derniers temps. Il paraît que dans cette prolifération il existe, outre le désavantage de négliger l'espace et le temps réel qui agit aussi dans la théâtralité, un besoin de projeter les différentes métaphores anthropomorphes utilisées dans le discours théorique, sur l'abstraction de ces concepts, les objets desquels ont une grande dose d'immanence, justement dans le but de réaliser un processus de leur «dés-anthropomorphisation», une sensation de leur objectivation dans les structures les plus sûres de l'univers — l'espace et le temps. Il faut interpréter notre doute concernant la validité de cette action simplement comme une ouverture vers la discussion, ainsi que, du reste, doivent être entendues aussi les apparentes objections formulées jusqu'à présent.

Nous pensons cependant que la relation épistémologique Théâtre-Mythe ne peut se situer qu'au moment historique de l'apparition du théâtre des rituels collatéraux de la mythologie antique, en tant que relation médiate de l'histoire même du théâtre: *Mythe — théâtre engendré par le mythe — théâtre*. La constance avec laquelle les adaptations modernes des mythes, ainsi qu'on peut le voir de la situation présentée dans le livre, arrivent rétroactivement seulement jusqu'au terme moyen de la relation, la plupart des auteurs adoptant non pas le mythe en tant que mythe mais sa variante qui a engendré et s'est constituée dans le théâtre grec antique, cette constance, donc, pourrait nous faire croire que le théâtre d'aujourd'hui fait de sa tentative d'inclure ses débuts historiques une tentative d'autoexplication, une tentative de constituer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce qui peut s'appeler une mythologie propre. Évidemment en acceptant le risque de la métaphore.

George Chiriță

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREȚU, *Cultura spectacolului teatral*, București, Éd. «Meridiane», 1976, 208 p.

En tant que passionné connaisseur de la vie théâtrale roumaine, à laquelle il participe depuis plusieurs décennies, après nous avoir donné des volumes de théorie et d'esthétique du spectacle contemporain (*Realism și metaforă în teatru*, *Teatrul modern la răscruce:* lesquels font montre, de par leur conception même et leurs données concrètes, analytiques, d'une longue expérience de critique dramatique), Andrei Băleanu — en collaboration avec Constantin Băltărețu — publie cette fois-ci un volume d'interviews dont l'importance ne saurait passer inaperçue. Importance qui consiste dans le fait d'avoir atteint le but que s'étaient proposé les auteurs: celui de volume d'interviews — témoignage de création, présentant, avec simplicité et naturel, des professions de foi venant de metteurs en scène qui — à l'instar de tant d'autres, évidemment — ont eu un apport artistique formatif et un rôle d'exception dans l'affirmation de l'art scénique, de l'école roumaine de mise en scène, appréciée dans de nombreuses occasions aussi à l'étranger. Dans la préface intitulée, du reste, «Fiche pour une monographie de l'école roumaine de mise en scène», Andrei Băleanu établit un point de vue multiple et solidement argumenté, jalonnant une perspective étendue dans l'espace et dans le temps de ce phénomène artistique qui vient de s'imposer dans notre mouvement théâtral. Ainsi qu'il le déclare dès le début, son intérêt se porte vers les metteurs en scène s'étant affirmés sur le plan spirituel, artistique, professionnel au cours de la période socialiste. Quelques considérations d'histoire du théâtre sont nécessaires étant donné les nouvelles conditions sociales, politiques et culturelles où apparaissent et évoluent les talents en ce domaine (une statistique sommaire étant concluante en ce sens aussi pour ce qui rend possible, au point de vue quantitatif et qualitatif, le terme d'«école»).

Après ce qui avait été réalisé chez nous, vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe, par Paul Gusty et A. Davila, et surtout, dans la période de l'entre-deux-guerres, par Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, la manière dont s'affirme, sur le plan des valeurs, la mise en scène roumaine sur le parcours des trois dernières décennies représente la conséquence d'une restructuration fertile du mouvement théâtral roumain, régi par de nouveaux principes d'organisation, servant à une nouvelle orientation idéologique et artistique. On peut y distinguer — et l'auteur les relève — plusieurs étapes dans l'évolution de la mise en scène, marquée d'une manière durable par le moment de la «rethéâtralisation» (1955—1957), moment «intermédiaire», contenant selon l'opinion de personnalités aussi intéressantes que Sorana Coroamă, Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu, «l'embryon de la nouvelle mise en scène roumaine». La formation et les réalisations de nos metteurs en scène ne saurait être séparées — ainsi qu'on peut le déduire aussi des interviews — de leur répertoire, de l'œuvre dramatique pour laquelle ils éprouvent une attraction toute particulière et pour laquelle ils trouvent des solutions scéniques percutantes (ceux qui répondent arrivent à des allusions directes à leur propre activité: Sorana Coroamă et les drames historiques, Valeriu Moisescu et Caragiale, Dinu Cernescu et Shakespeare, Lucian Giurchescu et Brecht, etc.). En même temps, elles ne sauraient être séparées de la qualité du jeu des acteurs ou du niveau d'expressivité atteint par notre scénographie. Les auteurs soulignent également l'influence du théâtre populaire chez nous, avec sa fantaisie propre dans la transfiguration, dans la stylisation, dans l'utilisation de l'hyperbole satirique. Nous remarquons que dans l'étude introductive, Andrei Băleanu développe un point de vue qu'il avait déjà présenté d'une manière concise (lors de la session scientifique du collectif de recherches théâtrales de l'Institut d'histoire de l'art, du 14 et 15 mai 1974), quand il avait proposé comme sujet de recherche: «les correspondances de l'art de la mise en scène avec l'époque qui l'a engendré, avec sa modalité spécifique de répondre aux nécessités artistiques et sociales, avec ses racines dans la tradition nationale et universelle, ses relations avec les autres arts — et au premier chef avec ceux qui participent directement à la création de l'acte scénique: la littérature dramatique et les arts plastiques ⟨...⟩, la place spéciale de la mise en scène roumaine dans l'actuel contexte des recherches et des expériences théâtrales sur le plan international». La préface s'inclut ainsi dans une bibliographie d'investigation historique et systématique du phénomène artistique spécifique, dans laquelle s'inscrivent des études, des articles, des communications signées par Letiția Gîtză,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro