LE THÉÂTRE DANS LA PENSÉE ESTHÉTIQUE DE TUDOR VIANU

N. Tertulian

La structure morale et psychologique de la personnalité de Tudor Vianu peut nous offrir une explication de l'intérêt spécial que, dans le complexe des arts, il vouait au théâtre. C'est Mihai Ralea qui, le premier, a identifié « le sens pathétique de l'existence » comme un trait définissant la personnalité de Vianu. Et le portrait qu'il traça à l'occasion des 60 années de vie de celui-ci insistait en effet sur une disposition de son tempérament, liée à toute une vision sur le monde :

« Dans les moindres détails, T. Vianu découvre une signification grandiose. Notre mentalité néglige le sublime. La vague des détails masque les effets ébranlants, gigantesques. Ceux-ci nous apparaissent de manière phénoménale, sans signification ultime ... T. Vianu, lui, n'y voit pas de phénomènes indifférents. Il revêt le monde de significations de grandes dimensions. Son tempérament est, par excellence, baroque. Ses auteurs préférés sont ceux qui traitent de grandes antinomies : Shakespeare, Dostoïewsky, Ibsen ... C'est un esthète du contenu idéologique, héroïque, des effets secouants, du sublime recélé, dissimulé sous les faits banaux. Évidemment, la grandiloquence vide lui répugne, mais il aime les grands procédés dramatiques »[1].

Avec la littérature, le théâtre tient, dans les préoccupations de Vianu dédiées à l'esthétique des arts, la place la plus étendue. Ni la musique, ni l'architecture, ni même la peinture ou la sculpture n'ont joui, dans l'ensemble de son activité d'esthéticien, d'un regard aussi attentif que l'art du théâtre. Et son penchant, identifié avec perspicacité par Mihai Ralea, à contempler le monde « sub specie theatri », explique vraisemblablement un pareil et si vaste intérêt.

Dans l'une des plus belles pages consacrées à ses impressions de grand amateur de spectacle théâtral — un article publié en 1924 dans la revue *Rampa* — , Vianu évoque l'impression de véritable accablement qu'il eût en entendant « la voix de l'acteur Moïssi » quand, pour la première fois, il le voyait à Vienne dans *Hanneles Himmelfahrt* de Gerhart Hauptmann, jouant le rôle de l'instituteur Gottwald. Dès la première apparition de l'acteur, sa voix « fit s'épanouir dans les ténèbres de la scène une immense fleur blanche, un chrysanthème gigantesque, aux translucidités de l'opale »[2].

Analysant les qualités vocales de Moïssi et montrant que « sa sonorité unique ⟨ ... ⟩ réunit la hauteur du registre ténor avec un volume qui ne saurait être celui d'un ténor », Tudor Vianu remarquait précisément que « cette voix n'avait aucune stridence, qu'il n'existait pas de son harmonique, si éloigné fût-il, qui ne fonde pleinement dans le son fondamental» : « C'est un instrument parfait, au timbre immaculé ». Mais ce qui le fascinait surtout chez Moïssi, c'était le fait que loin d'élargir l'échelle de sa voix dans les moments de grande intensité passionnelle afin de la rendre apte à embrasser tout le mouvement de la passion, l'acteur la comprimait, au contraire, lui assignant une échelle plus restreinte, ce qui rendait moins nombreux ses moyens d'extériorisation. Or, l'effet esthétique résultait justement du contraste entre la tumultueuse richesse du fond et la calme économie des moyens. Et Vianu réussit de découvrir dans l'art de l'acteur Moïssi l'expression superlative de l'art de l'acteur en général — du jeu de scène somme toute — , une parfaite incarnation de « l'idéal classique », celui-là même que l'esthéticien va transformer plus tard dans la colonne de soutènement de toute sa *Weltanschauung* morale et esthétique : « La réalité se simplifie ; sa richesse de détails s'amoindrit. Ainsi, de tout l'art classique se détache une tenue noble et digne ⟨ ... ⟩ Entre l'existence et son expression scénique, Moïssi introduit tout

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

un milieu de catégories qui simplifient et apaisent »[3].

La capacité de réunir la chaleur de la passion avec « le contrôle de soi qui la rend artistique », de styliser les gestes jusqu'à l'acquis d'un effet sculptural apte à prouver que « sur la scène ⟨ ... ⟩ les arts peuvent en vérité ne faire qu'un », était pareillement célébrée par l'esthéticien à propos de l'interprétation de Marioara Ventura dans *Phèdre* de Racine (d'ailleurs, cette interprétation du célèbre personnage classique était *la seule* que, sans réserves, eût élogiée Camil Petrescu aussi, dans une de ses chroniques reproduite ensuite dans *Teze și Antiteze)*: « ...ces terribles scènes tragiques ne deviennent rien de plus, rien de plus pur non plus, qu'un ornement, une grande fleur de lumière blanche qui s'épanouit et effeuille un à un ses pétales »[4].

Pour comprendre dès lors les principes du jeu de scène de l'acteur, tels que Vianu les a formulés, il nous faut nous rapporter à la nature de son idéal esthétique synthétisé en une formule qui devint du reste le titre d'un de ses livres les plus connus : *Idealul clasic al omului* (L'idéal classique de l'être humain). Dans ce sens, il nous semble significatif quand même que, de tous les grands acteurs roumains, celui dont Vianu s'est senti le plus proche et à la personnalité duquel il a rendu hommage dans un des textes les plus révélateurs parmi ses écrits sur le théâtre, fut C. I. Nottara. De par sa formation, celui-ci appartiendrait à ce moment de la fin du siècle dernier quand s'opérait la transition du type de l'acteur romantique (tel Kean, par exemple) — être démoniaque, consumé dans la passionnelle combustion de son jeu — , vers l'acteur qui, de nouveau, allait apprécier l'interprétation équilibrée, minutieusement étudiée à prix de réflexion et d'exercices patients. Une comparaison entre la personnalité artistique de Ion Brezeanu — qu'avec une chaleur émue saluait I. L. Caragiale — et celle de Nottara, facilite à Vianu un nouvel énoncé empreint de précision de son idéal classique dans l'art du jeu de scène. De ce point de vue, Ion Brezeanu ferait partie d'une famille d'acteurs « plus spontanés et plus aptes à surprendre peut-être » que Nottara. La personnalité du premier était « puissante mais en quelque sorte excentrique, très originale et plus instinctive ». Le second se caractérisait par le fait que, précisément, il savait trouver, immanquablement, « la juste mesure, le *généralement-humain* (n.s. — N.T.) et semblait s'appuyer sur une construction soignée et davantage ouvragée de sa composition »[5].

Quelques années avant de publier son traité d'*Esthétique* (Ier vol. 1934 ; IIe vol. 1936), Vianu avait formulé ses vues sur l'esthétique théâtrale et le jeu de scène dans un cours tenu l'hiver de l'année 1932 à l'*Académie des Études de théâtre* du Théâtre National de Bucarest. La matière de ce cours devint celle d'un opuscule intitulé *Arta actorului* (L'Art de l'acteur), paru l'année même aux Éditions « Vremea ». Il semblait accueillir favorablement l'exhortation de Max Dessoir suivant laquelle les études d'esthétique générale devaient être connexées avec des recherches appliquées dans le domaine d'arts divers, si bien qu'*Ästhetik* et *Kunstwissenschaft* (la science de l'art) deviennent des préoccupations complémentaires.

L'esthétique du théâtre apparaissait à Vianu comme une discipline d'une grande complexité parce qu'aussi bien, selon lui, celle-ci impliquerait une variété de problèmes « tels que ne connaît la théorie spéciale d'aucun autre art »[6]. Démembrant cette discipline dans ses principales composantes, l'esthéticien y distingue une esthétique du drame complétée par une autre du jeu de scène et d'une autre encore, du spectacle. Le fait de séparer ainsi les principaux moments qui constituent la structure phénoménologique du spectacle théâtral, amenait l'esthéticien de la connaissance du texte dramatique à l'état de revivre celui-ci dans la vision du metteur en scène, « avec unité et plénitude » et de là à envisager l'activité créatrice d'une pluralité d'individualités artistiques : acteurs, peintres des maquettes et décors, maîtres et protagonistes du ballet.

Mettant ainsi entre parenthèses ses préoccupations de mise en scène et de scénographie (auxquelles néanmoins le chroniqueur dramatique que fut Vianu a toujours accordé une place de choix dans le cadre de son activité intermittente et plutôt passagère d'analyste du spectacle de théâtre sur les scènes bucarestoises), l'esthéticien dirigeait son attention vers un thème central de l'esthétique du théâtre : le caractère autonome de l'art de l'acteur par rapport au texte dramatique. Un philosophe de taille, Georg Simmel,

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

s'en était aussi sérieusement occupé et son étude *Philosophie des Schauspielers* — reproduite ensuite dans un volume posthume intitulé *Fragmente und Aufsätze* — a largement été utilisée par Vianu qui fut d'ailleurs parmi les premiers à introduire les idées de Simmel dans la sphère culturelle roumaine (bien qu'il semble qu'un autre texte de Simmel, à savoir *Der Schauspieler und die Wirklichkeit*, une étude consacrée au jeu de scène et à son caractère autonome, lui soit resté inconnu [7]).

Aux sources du jeu de scène Vianu situe une impulsion transgressant la sphère de l'esthétique : notamment les aspirations de l'individu à dépasser les limites inhérentes de sa condition humaine et à operer une transmutation par le truchement d'individualités étrangères à lui-même. Le rôle si important du masque dans les sociétés primitives illustre l'ancienneté d'un semblable impulsion. Les sociétés modernes n'ont nullement annulé l'existence d'une tendance compensatrice pareille — en vertu de laquelle l'individu transgresse l'état de prisonnier de sa propre individualité et acquiert, ne fût-ce que temporairement, l'être d'une individualité autre que lui, ou bien — suivant l'expression de Vianu — « la liberté d'une individualité élective ». Et comme les effets de la division sociale du travail n'ont fait que s'aggraver dans les sociétés du monde moderne, il va de soi que les aspirations de l'homme vers la variation des formes de manifestation de l'individualité ne peuvent que devenir plus intenses.

Le bovarysme, défini comme phénomène psychique pour la première fois par Jules de Gaultier, prouve la généralité du penchant humain à se transgresser soi-même. Car l'être aspire à dépasser les limites de l'individuation prescrite aux termes des lois sociales et à s'incarner dans une individualité qu'il considère supérieure. Le jeu de scène d'un acteur n'est en somme que l'expression de cette impulsion universelle, laquelle naît d'« une raison humaine de grande généralité et d'une particulière importance » [8].

La temporalité spécifique de l'œuvre dramatique et de sa représentation théâtrale est *le présent immédiat*. La vocation de l'acteur est d'incarner *in actu* une telle virtualité incluse dans la structure du texte dramaturgique. Les arguments de Vianu pour étayer sa thèse du caractère *créateur* et non pas *reproductif* de l'interprétation donnée par un acteur à son rôle sont avant tout d'ordre historique et empirique. Aussi, trouvait-il une preuve éloquente du décalage révélateur qui existe entre le texte et sa réalisation scénique dans la célèbre exclamation poussée par Voltaire lorsqu'il a vu Clairon dans une de ses pièces : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? » (citée par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*).

L'exemple des grands acteurs qui, de la matière d'un texte médiocre, ont « construit » un rôle puissant, ou, inversement, les insurmontables difficultés qu'auront eu à vaincre les interprètes pour transformer sur la scène un texte littéraire de grande finesse et profondeur, semblaient à l'esthéticien roumain autant de preuves du caractère autonome de l'art scénique aux prises avec la nature du texte écrit. Et pour mettre en évidence combien grand peut être le rôle de l'improvisation d'un acteur en marge d'un texte absolument schématique, Vianu ne manquait pas non plus d'invoquer aussi la *commedia dell'arte* italienne ou le *Stegreifspiel* allemand.

Il convient de souligner ici que Vianu accordait à la liberté créatrice de l'acteur une place beaucoup plus grande que celle à laquelle paraissait disposé Camil Petrescu. Ce dramaturge voyait en effet dans l'exclamation de Voltaire devant le jeu de scène de la célèbre Clairon plutôt une preuve des carences de la pièce écrite qu'un indice révélateur de l'autonomie du jeu de l'acteur. De ce point de vue, Camil Petrescu a même toujours eté l'adepte d'un « doublage » du texte proprement dit par un riche texte auxiliaire — comme entre parenthèses — lequel puisse constituer un veritable « cahier de la mise en scène » pour telle pièce dramatique devenue spectacle. Sans contester il est vrai l'importance de l'improvisation due à l'acteur, de toutes ses trouvailles en fait de « détails signifiants », de l'orchestration des valeurs corporelles et vocales, le dramaturge roumain les concevait seulement en tant que « prolongement » des indications d'auteur expressément contenues dans le texte écrit. Et même s'il était d'accord avec certaine relativité de l'importance du texte dramaturgique, en tenant pour réel que l'art du théâtre est l'art de l'« acte » et non pas celui du « mot », il ne poursuivait pas moins, obstinément, à limiter les prérogatives de

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

l'invention scénique de l'acteur au-delà des indications du texte. Dans une note au crayon, en marge de son manuscrit sur « La modalité artistique du théâtre » on trouve cette phrase de la première importance : « Le texte est nécessaire seulement parce que les acteurs ne peuvent improviser que des pièces *superficielles*. **Rien que pour cela.** Pensez-vous qu'à tout moment un ensemble puisse improviser un *Hamlet?* S'ils le peuvent, qu'ils le fassent ».

Cependant, au-delà de pareilles différences d'accent, esthéticien et dramaturge étaient unis dans l'idée que « l'intention dramatique profonde d'une œuvre littéraire ne peut être réalisée *que* par les acteurs». Camil Petrescu parlait même d'une *traduction* du texte écrit en des « expressions d'une vitalité corporelle » et soulignait que l'« idée de traduction est plus riche que celle d'imitation, laquelle dans l'art est dépourvue de contenu » (il tenait à y distinguer de nombreuses et importantes nuances : traduction fidèle, libre, inférieure ou supérieure à l'original), alors que Vianu insistait sur le caractère d'« art créateur » et non pas de simple « technique reproductive » du jeu d'un acteur : « Par l'expression de son visage, par l'attitude et la gesticulation, par le rythme du débit verbal, par les modulations de la voix d'un acteur, tout cela qui, dans le drame lu était seulement récit ou transcription littéraire d'une action, devient en vérité action » [9].

Un autre problème central de l'esthétique du théâtre — et qui a fourni matière à tant de controverses le long du temps — : le rôle du sentiment dans la création scénique de l'acteur, ne pouvait ne pas retenir l'attention d'un esthéticien de la taille de Vianu. De quelle manière un acteur arrive-t-il à intérioriser un rôle? Est-il nécessaire qu'il revive effectivement les états affectifs du personnage incarné, qu'il déclenche *in actu* des fluides d'émotion qui correspondent à ceux du héros du texte écrit? « Est-il donc malheureux aussi l'acteur qui incarne Hamlet, précisément au moment-même où se déroule son jeu? La révolte sociale du dr. Stockmann est-elle donc aussi celle de l'acteur auquel on a confié ce rôle? Les cris et les gémissements de l'acteur qui représente Harpagon à l'instant où il découvre le rapt de son coffre précieux, sont-ils aussi vrais? » [10].

Il n'était pas question d'exposer simplement le débat de thèses opposées. Le point de vue de Sainte-Albine, celui qui soutenait qu'à l'assise du jeu de l'acteur doit résider la sincérité du sentiment, le vécu *effectif* des émotions du personnage incarné, était tenu par Vianu pour « naïf et populaire ». L'esthéticien accordait tout le poids qui convenait aux contre-arguments de Riccoboni contenus dans son livre *L'Art du Théâtre* et surtout à ceux de Diderot de son célèbre *Paradoxe sur le comédien*. Vianu envisageait favorablement la ferme mise en valeur par Diderot de la « réflexivité » et de la « lucidité intellectuelle » dans l'organisation du jeu de l'acteur. Une trop grande disponibilité de l'acteur à l'égard des sentiments réels ferait dépendre son jeu d'états qui sont, par leur nature même, variables et le rendrait vulnérable aux caprices de sa fièvre affective. L'art de l'acteur suppose un contrôle minutieusement réfléchi des gestes, une organisation rigoureusement mesurée du jeu, sa mission étant d'« imiter » les passions et non de s'en laisser envahir.

La théorie intermédiaire de Lessing était au fond la plus proche des vues de Vianu, dans la mesure où l'auteur de *Laokoon* avait découvert dans l'art de l'acteur une synthèse *sui generis* entre les arts relevant du principe de la succession et ceux dominés par la simultanéité. Il se trouvait ici une idée qui ne pouvait manquer de séduire un esthéticien porté à voir dans l'art de l'acteur une somme spécifique des vertus de plusieurs arts. En évoquant le déroulement des passions dans le temps, l'acteur approche d'un art de succession comme la poésie, alors que ses attitudes statuaires ou sa physionomie composée l'apparentent aux arts de simultanéité comme la sculpture ou la peinture. En discutant le paradoxe de l'art de l'acteur — audience extraordinaire en même temps que caractère périssable — , Tudor Vianu devait formuler plus tard, nettement, dans un texte consacré à Nottara, sa thèse sur la complexité pluridimensionnelle de l'art de l'acteur : « Cependant, un acteur n'est pas seulement une voix. Un acteur joue de toute son âme et de tout son corps. Il se donne des attitudes plastiques qui supposent des actes d'invention comme ceux des grands statuaires et des expressions de physionomie comme dans les grands portraits. Dans ses yeux se jouent des drames muets, s'allument des feux étranges, des éclairs aussi éphémères

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

que les orages d'été. Mais qui donc garde tout cela ? » [11].

La caractère intermédiaire des thèses de Lessing par rapport à l'opposition Sainte-Albine-Diderot (Riccoboni) se manifeste aussi dans le fait que Lessing admettait que *le comédien éprouvât le sentiment réel* comme moment déclencheur de son jeu, mais qu'ensuite la réflexion et le contrôle intellectuel devaient le maîtriser et l'orienter. Par ses idées sur le rôle des mouvements physiques dans le déclenchement des sentiments, le grand critique allemand anticipait la théorie psychologique des émotions, formulée par James-Lange. Lessing a analysé avec finesse le conditionnement réciproque des mouvements du corps et des modifications du tonus émotionnel : il a signalé que l'imitation d'une passion peut en effet stimuler un sentiment analogue du réel en même temps que « des changements involontaires des habitudes du corps ». Ce sentiment ne devient cependant de l'art que « tempéré par le recueillement et la réflexion » et dans son ensemble l'art de l'acteur apparaît comme « un mélange caractéristique de flamme et de froideur » [12].

Pour arbitrer et résoudre la fameuse controverse sur l'art de l'acteur, Tudor Vianu part, dans l'originale contribution qu'il en a esquissé, de la distinction formulée par la psychologie moderne : à savoir, des sentiments *périphériques* et des sentiments *centraux*. Ajoutons cependant que l'esthéticien entendit se servir aussi, dans la formulation de ses conclusions, du riche matériel représenté par les témoignages des grands comédiens, tel qu'il est recueilli et systématisé par L.-Kjerbüll-Pettersen dans son livre bien connu *Die Schauspielkunst* — d'ailleurs amplement analysé aussi par Camil Petrescu dans son ouvrage *Modalitatea estetică a teatrului*. Vianu était convaincu que l'acteur acquiert une « attitude sentimentale » analogue du sentiment réel alors même qu'il se transpose dans l'intimité du personnage incarné, grâce à toute une suite de mouvements physiques correspondants. Un résultat pareil ne dériverait cependant pas des strata profondes de l'être — pour envahir la conscience de l'acteur toute entière — , mais relèverait plutôt des sentiments appelés périphériques, ce qui explique le fait qu'il n'entrave nullement le déploiement du contrôle intellectuel et de la fantaisie lucide. Vianu définit le sentiment éprouvé par l'acteur comme étant « de l'ordre de l'attitude, purement », bien distinct des sentiments réels dont le déclenchement attire la mise en mouvement des profondes strata du moi. La conclusion de l'esthéticien se voulait en même temps une solution à la fameuse antinomie : « L'alternative sentiment-lucidité est réelle seulement si son premier facteur est entendu comme un sentiment réel, à l'instar de ceux qu'éveillent les circonstances pratiques de l'existence. L'alternative disparaît cependant si l'on précise que le seul sentiment dont il puisse être question dans le cas de l'acteur en est un d'attitude, purement, et tout naturellement apte à se joindre aux orientations de l'intelligence » [13].

Définir la place geométrique de l'art de l'acteur entre le respect rigoureux du texte et le caractère de fiction autonome de sa création scénique était le noyau central de la pensée sur le théâtre formulée par Vianu. Sans exclure le cas favorable où un dramaturge élabore son texte en fonction de la représentation qu'il se ferait du jeu de scène de certains comédiens (et ce serait là une preuve du rayonnement que peut exercer un acteur en tant que personnalité artistique autonome), Vianu repoussait néanmois la forme extrême du jeu de scène pleinement autonome, à savoir *la virtuosité*. La limitation subie par l'autonomie de l'art de l'acteur après l'époque de gloire de la *commedia dell'arte* par la mise en place *progressive de la suprématie* du texte dramatique était loin de constituer un phénomène négatif. Le déclin de la virtuosité et, en échange, le primat de *l'intégration* de l'acteur dans la totalité surindividuelle du spectacle ont eu parmi les plus fécondes conséquences en matière d'art de l'acteur. Les rôles de grande complexité des pièces d'Ibsen, Bernard Shaw ou Gerhardt Hauptmann excluent *a priori* les moyens de la virtuosité, en réclamant par contre des acteurs d'une réelle capacité intellectuelle et doués de la force d'expression d'émotions supérieures.

On touche ici à un point idéal de convergence entre l'esthétique du théâtre formulée par des penseurs aussi dissemblables que Georg Simmel, Tudor Vianu et Camil Petrescu. Tous les trois se sont efforcés d'affirmer que, *tertium datur*, parmi les alternatives traditionnelles — l'acteur n'est ni « une marionnette du

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

rôle » (G. Simmel), ni n'a-t-il la liberté de transformer la matière du texte dramatique en une pâte molle afin d'exercer ses propres vertus autonomes. Simmel affirmait en effet, et à juste titre, que la réalisation d'un rôle par l'acteur est, dans l'ordre de la création, un « acte originaire » *(Urphänomen)*, « équivalent d'une création picturale ou poétique ou même de la création du monde dans les représentations religieuses ou bien dans celles de la théorie de la connaissance »[14]. Dans le même temps, Simmel ajoutait que l'existence d'une *relation déterminée* entre les exigences du rôle et les aptitudes de l'acteur est obligatoire pour œuvrer une création valable. Le rôle, tel qu'il est dans le texte écrit, constitue un « invariant » auquel, dans une mesure spécifique, se rapportent les qualités de chaque acteur.

Camil Petrescu et Tudor Vianu ont été d'énergiques défenseurs de l'idée du caractère « créateur » et non pas purement « reproductif » (au sens d'imitation naturaliste) de l'art du théâtre. La critique adressée par C. Petrescu à la théorie de l'« imitation » dans l'art de l'acteur nous semble même reprendre en partie les arguments de Simmel : un acteur ne peut imiter que ses prédécesseurs, tout au plus, car le véritable art de l'acteur est celui de « l'expressivité recréatrice » (Camil Petrescu). Le jeu de l'acteur n'est « prescrit » nulle part, il représente un acte de création originaire. Camil Petrescu a formulé dans ses manuscrits sa thèse sur « l'imitation intérieur » du jeu de l'acteur : l'acteur en effet devrait aspirer vers une « spontanéité de second ordre » (on se trouve ici devant une surprenante coïncidence — et pas seulement en tant que formulation — avec une des thèses centrales de l'esthétique chez Georg Lukács : le but de l'art serait de créer « une deuxième immédiateté », « eine zweite Unmittelbarkeit », par rapport à la première qui est celle de la vie courante). L'idée de Camil Petrescu était que « l'imitation extérieure » n'est qu'un point de départ, parce que dans le jeu de scène d'un acteur « ce qui est décisif c'est le cas de *A* qui non seulement imite *B* dans les scènes de l'ordinaire, mais, de plus, imagine comment il serait dans les autres », etc.[15]. Un acte d'imagination semblable est néanmoins un acte « créateur » et non pas un, simplement, « *imitatif* ».

Tudor Vianu a désavoué la virtuosité — laquelle amènerait en fin de compte l'automatisme — en plaidant justement pour « l'intégration » de l'acteur dans le système complexe du spectacle. Il l'a fait non pas pour annuler le caractère autonome de l'art de l'acteur mais bien pour circonscrire avec précision l'espace de son déploiement. Il fera, comme Camil Petrescu, l'éloge de Max Reinhardt quant à la juste image que celui-ci s'était faite de l'équilibre requis entre le texte et le spectacle : il a détruit la conception du théâtre « copie spatiale du texte » et l'idée du « surcroît créateur qu'apporterait le jeu de l'acteur » aussi bien que de « l'action unificatrice des acteurs entre eux et avec le milieu scénique qui est due au metteur en scène » ont acquis grâce à lui tout son poids.

Disons pour conclure que peu d'esthéticiens ont attribué, comme Vianu, une attention aussi soutenue à l'influence sociale et morale de l'acteur. Le cabotinage, l'histrionisme et le culte à l'excès de la vie de bohême ont eu en lui un adversaire persévérant. Le rôle de l'acteur dans la vie publique lui paraissait immense. Dans le portrait qu'il a brossé de Nottara, le classiciste Vianu rendait éloge à la capacité du grand comédien à élever ses créations « sur le plan d'une typologie supérieure » en élevant le public au-dessus de la médiocrité et de la grossièreté. Les attitudes splendides, le mouvement empreint d'eurythmie et la beauté du phrasé lui semblaient agir en modèles exemplaires. Le critique ne se lassait pas de mettre en valeur l'immense mission des grands comédiens dans l'éducation du langage. Mais, ce qui l'intéressait avant tout était l'influence de la personnalité artistique du comédien. Ainsi, dans sa chronique du spectacle *Les Fantômes maudits*[16] — mis en scène et joué par Iancovescu — , il n'hésitait pas à reprocher à cet acteur bien connu, arrivé à la fin de sa carrière, « une certaine instabilité » qui lui a fait quitter de bonne heure la scène du Théâtre National et eparpiller, souvent, son grand talent à travers un répertoire inférieur à ses qualités remarquables. Vianu fondait son reproche sur l'idée que la moralité artistique du comédien n'avait pas été à la hauteur de ses aptitudes. « Seul le culte de l'art peut sauver l'acteur. D'ailleurs, c'est de cette manière seulement que le travail d'un acteur peut s'ap-

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

procher du plus haut but parmi ceux que l'art puisse se proposer »[17].

Exigence d'une harmonie entre la personnalité artistique et la personnalité morale du comédien, voici une idée chère de l'esthétique classique : Tudor Vianu l'a appliquée, avec esprit de conséquence, dans ses considérations sur l'esthétique du théâtre.

Notes

[1] MIHAI RALEA, *Un portret al lui Tudor Vianu*, in *Scrieri*, vol. II, Édition et étude introductive par N. Tertulian, Bucarest, 1977, p. 489.

[2] TUDOR VIANU, *Vocea actorului Moissi*, in *Rampa*, VIIIe année, 1924, n° 2071, du 21 sept., p 1., texte reproduit dans *Scrieri despre teatru*, édition Viola Vancea, Bucarest, 1977, p. 357.

[3] *Ibidem*, p. 358—359.

[4] TUDOR VIANU, *Cronica măruntă : Mărioara Ventura*, in *Gindirea*, VIIIe année, 1928, n° 4, p. 191 et dans *Scrieri despre teatru* ..., p. 360.

[5] TUDOR VIANU, *Nottara*, in *Jurnal*, Bucarest, 1970, p. 52—61.

[6] Idem, *Arta actorului*, in *Scrieri despre teatru* ..., p. 30.

[7] GEORG SIMMEL, *Der Schauspieler und die Wirklichkeit*, in *Brücke und Tür*, Stuttgart, 1957, p. 168—175.

[8] TUDOR VIANU, *op.cit.*, p. 33, *note*.

[9] *Ibidem*, p. 42.

[10] *Ibidem*, p. 43—44.

[11] TUDOR VIANU, *Nottara*, in *Scrieri despre teatru*..., p. 192.

[12] Idem, *Arta actorului* ..., p. 47.

[13] *Ibidem*, p. 49.

[14] GEORG SIMMEL, *Zur Philosophie des Schauspielers*, in *Das individuelle Gesetz*, 1968, p. 83.

[15] CAMIL PETRESCU, *Principiul imitației interioare în jocul actorului*, in *Documente literare*, p. 450—451, *notes*.

[16] TUDOR VIANU, *Cronica dramatică la « Blestemațele fantome »*, in *Scrieri despre teatru* ..., p. 390—394.

[17] Idem, *Arta actorului* ..., p. 60.

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