

Rolul concepției despre lume în formarea tinărului actor

Platon pretinde, în „Ion”, că rapsozii nu cîntă în deplină cunoștință de cauză faptele pe care le exaltă, ci că, în activitatea artistică, ei se situează în afara zonei lor de conștiință, zeii „vorbind prin gura lor”¹. Dar, cum remarcă pe drept cuvînt E. Chambry, Platon încearcă să îngrămădească asupra lui Ion din Efes tot ridicolul menit să-i amuze pe cititori, pentru a conchide, ca și în alte dialoguri, asupra preeminenței care trebuie acordată științei și filozofiei, în raport cu arta. De altfel, această postură în care este pus eroul lui Platon îl face pe Goethe să-l socotească pe Ion de o stupiditate incredibilă.

Ei bine, *nu* pentru un asemenea tip de artist putem pleda noi, și *nu* inferioritatea artei asupra celorlalte manifestări spirituale umane poate să constituie obiectul concepției marxiste asupra omului. Dimpotrivă, în înțelegerea materialist-istorică a vieții sociale, arta are un rol de prim-plan — și însemnătatea funcțiilor ei în societate a fost mereu evidențiată de ideologia care luminează făurirea societății socialiste. Arta constituie pentru noi o modalitate specifică de cunoaștere adîncă a realității, tocmai în vederea transformării ei continue, tocmai pentru a putea, în *deplină cunoștință de cauză*, să înaintăm neîncetat mai departe și mai sus.

Această modalitate de cunoaștere trebuie analizată în toată complexitatea ei, dacă vrem să evităm vulgarizările și totodată să-i înțelegem întreaga semnificație. Componentele ei sînt altele decît ale cunoașterii științifice, și mai ales „dozajul” lor este diferit. Știința descoperă legile obiective care acționează asupra realității, folosind capacitatea umană de *generalizare prin abstractizare*, depășind puternic receptarea realității la nivelul simțurilor. Dacă o cunoaștere științifică autentică trebuie să ajungă nu la generalizări vagi, ci tot la formularea unui *adevăr concret*, acest „concret” este *logic*, el e exprimabil — și comunicabil deci socialmente — în concepte și formule, din care culoarea și căldura reflectării senzoriale au fost decantate. Cunoașterea artistică trebuie, pentru a fi profundă, să ajungă, de asemenea, la generalizări, să nu rămînă pe terenul singularului izolat, insolit, și al accidentalului

¹ Platon, „Ion” — 534 d.

nesemnificativ. Dar această cunoaștere se ridică mereu către *general* și forează neîn-
cetat către *esențial*, păstrându-și pitorescul colorat al reflectării vizuale și auditive,
dogorînd neîncetat de temperatura fierbinte a sentimentelor, care însoțesc contactul
nemijlocit cu realitatea, cu natura, cu faptele sociale, cu actele și năzuințele oame-
nilor. Senzorială și afectivă fiind din plin, cunoașterea artistică nu este însă mai
puțin rațională, intelectuală. *Luciditatea* este caracteristică artistului de mare anver-
gură și componenta indispensabilă a emoției estetice a consumatorului de artă avizat,
just educat. „Pittura e cosa mentale“ — spuneau titanii Renașterii, și ei nu se refereau
numai la pinza acoperită cu culori, ci la orice operă de artă.

Cu atât mai mult acele arte care folosesc, ca material indispensabil în arsenalul
lor, *cuvîntul*, propozițiunea, fraza, nu se pot lipsi de potențialul rațional pe care-l
încorporează, în ea, limba vorbită și scrisă. Cuvintele sînt, cum știm, expresia materială
a noțiunilor, iar propozițiunile și frazele, a judecăților și raționamentelor. Firește,
limba artistică, a poeziei, a prozei literare, a dramaturgiei, are — nu se poate altfel ! —
o încărcătură afectivă, de care limba științei este expurgată. Cuvintele, legate sintetic
în fraze, sînt, pentru literatură și dramaturgie, materiale prefabricate din care se
assemblează *imagini artistice*, care sugerează concretul-senzorial : altfel nu ne
aflăm în zonele artisticului. Dar, pentru că sînt totuși învelișul material al unor
noțiuni, aceste cuvinte transmit, de la creator la cel ce receptează opera de artă,
idei, fac apel la *înțelegerea lui lucidă*, la concepțiile lui, mai clare sau mai difuze,
dar existente, indispensabile.

* * *

Un actor este un artist care, pentru transmiterea mesajului artistic, se mișcă
și vorbește. El folosește „*materialul*“ artei sale, fiind îndatorat să-i extragă toate
potențele expresive, așa cum sculptorul le scoate din marmură sau lemn, muzicianul,
din sunete — de înălțimi, timbre și durate diferite. Actorul vehiculează *idei artistice*,
formulate în termeni raționali (chiar atunci cînd, într-o anumită dramaturgie, aceste
idei vor să pună în evidență absurdul), pe care el, în primul rînd, trebuie să le înțe-
leagă, și ale căror virtuți emotive trebuie să le cunoască, așa cum pictorul cunoaște
virtuțile culorii în ulei, ale guașei sau ale pastelului. Dar raza de acțiune a acestor
virtuți emotive este cu atât mai întinsă, cu cît cuvintele, judecățile, raționamentele
pe care el le rostește pe scenă se integrează într-un context (care este uneori subtext)
de mare amplitudine, de densă complexitate, stufos și limpede totodată. Actorul mare,
actorul care știe să facă vie ideea dramatică, trebuie să aibă capacitatea de a *disocia*
cu finețe sensurile multiple care dormitează într-un text, *de a le trezi la o viață*
pe care ele o pot avea, în epoca în care piesa este reprezentată. Marile capodopere
sînt polivalente. Textul lor are fațete pe care numai un actor-bijutier priceput,
un regizor cu mare capacitate de înțelegere, le pot face să sclipească. Dar aici măie-
stria artistică trebuie să aibă în sprijin o călăuză sigură, să dispună de un instrument
adekvat pentru a *disocia și ierarhiza*, în structura cuvenită, ideile dramaturgului.
Structura aceasta — pentru a fi grăitoare artistică — trebuie să pună în valoare
esența operei de artă prezentate. Caragiale spunea că „principiul fundamental al artei,
în general, este intenția de a transmite o *concepțiune*, prin mijloace convenționale,
de la om la om”². „Mijloacele convenționale“ ale artei, care alcătuiesc structura
operei, sînt menite să transmită, deci, o „concepțiune“, cum spune marele nostru
dramaturg. Dar această transmitere nu poate fi făcută „în transă“. Dacă ea nu poate
fi realizată fără acele mijloace inefabile care țin de *talentul* actorului, dacă nu este
suficient să *înțelegi substanța* operei de artă pentru a o întrupa scenic, nu e mai
puțin adevărat că simpla înzestrare naturală, numai aptitudinea nativă, nu ajunge
pentru a făuri un actor de mare valoare. Marii dascăli ai școlii noastre dramatice
au arătat-o, nu o dată. Nottara spunea că, fără o înțelegere amplă a implicațiilor
rolului, fără o cultură aprofundată, slujitorii scenei „nu se vor ridica, avînd chiar
geniul creator, mai sus de interpretarea de rînd a actorilor ce pe dibuite izbutesc

² Caragiale, „Despre literatură“, E.S.P.L.A., 1956, p. 80.

în cînte a rol". Iar Maria Filotti arată că „pe lîngă intuiție, actorului îi trebuie neapărat aportul inteligenței și al culturii”³, că, încă din timpul studiilor, actorul nu se poate baza „pe instinct și intuiție”⁴, că este necesar „să înțelegi personajul, ca să-l poți trăi pe scenă”⁵.

Dar pentru a „înțelege” personajul, studentul-actor are nevoie de o multilaterală abordare a trăsăturilor care caracterizează pe eroii ce-și așteaptă întruparea. Fără o concepție despre lume și despre sensul omului în această lume, „înțelegerea personajului” nu se poate încheia. Teatrul trăiește, în primul rînd, prin ceea ce comunică *textul dramatic*, prin caracterizarea personajelor, datorată mai cu seamă cuvintelor pe care ele le rostesc. „Ceea ce este important în teatru — spune Louis Jouvet — este raportul strîns, direct, dintre omul care vorbește, adică Autorul, și acei ce ascultă, adică asistența, publicul... Opera și geniul autorului au a face apel mai ales la spiritul (publicului), într-un exercițiu (continuu) unde talentul actorului nu are un aparat mai eficace decît *textul*”⁶.

Ei bine, înțelegerea acestui text, în toate meandrele lui, nu este posibilă decît pentru acel actor care știe să privească personajul și actele lui, mobilurile individuale ale eroului și conflictele dramatice care se înnoadă în piesă, în lumina unei concepții despre lume capabilă să explice necesitatea de a acționa într-un anume fel și nu într-altul; să-și explice de ce Hamlet sau Faust, Desdemona sau Fedra, Satin sau Cațavencu, Topaze sau Spiridon Biserică, Cerchez sau Béranger acționează, în condiții date, într-un fel și nu într-altul. „Cînd actorul — spune Nottara — are să interpreteze patima unui personaj sau moravurile unei epoci dintr-o anumită țară sau un anumit timp, este nevoit să cerceteze științele privitoare naturii sau societății, ca să dea, în interpretare, aceea nuanță pe care autorul a dat-o în alcătuirea piesei lui”. Actorul trebuie să pornească deci de la studiul *mobilurilor prime* ale personajului, înțeles ca personalitate reprezentativă pentru o întreagă categorie socială, cu trăsături tipice pentru clasa și națiunea cărora le aparține, pentru epoca istorică în care trăiește. Cum să realizeze această sarcină, dacă el nu are o viziune clară asupra dinamicii sociale; dacă nu înțelege ce este permanență umană și ce e condiționare istorică concretă a personajului; dacă nu știe să depisteze ce forțe sociale se află, în *ultimă instanță*, chiar înapoia celor mai detaliate comportări ale personajelor pe care le interpretează, și în virtutea căror legi faptele se desfășoară într-un anume fel? Actorul intonează, mimează, gesticulează, se mișcă așa cum trebuie s-o facă eroul său, clar *individualizat*, dar el trebuie să priceapă că individul concret întrupat este rezultanta ultimă a relațiilor lui sociale, „sinteza a numeroase determinări, deci unitatea diversității”⁷. Fiecare nuanță a vocii, fiecare detaliu al gestului, grimă și costumul constituie tot atîtea detalii diverse ale *unității* personajului, el însuși un detaliu, mai complex, al unității națiunii și clasei sale, dătător de seamă, *unitar*, în ultimă analiză, pentru toată complexitatea de condiții istorice care l-au creat. *Disocierea* fină a actorului cult — care are o concepție despre lume întemeiată, bine conturată, multiple cunoștințe psihologice, istorice, literare și artistice —, disociere pe care el o face pentru determinarea tuturor nuanțelor din care își construiește personajul, trebuie să meargă mîna în mîna cu *ierarhizarea* trăsăturilor pregnant caracterizante, tipice pentru *esența* personajului, fără de care eroul lui ar putea fi lesne un alt om, într-o altă piesă. Dar această *disociere* și *ierarhizare* nu o poate face decît cel care înțelege limpede interacțiunea factorilor ce concură la încheierea unui caracter sau a unei situații, care nu ia acești factori în mod eclectic, după capricii întîmplătoare, ci face o judicioasă selecție, știind să descifreze *conexiunea lor dialectică*, să aleagă veriga principală dintr-un lanț de fenomene, să meargă la *cauza lor esențială*, să descifreze *legea* care guvernează în mod *necesar* desfășurarea *generală* a proceselor în natură, în societate, în cunoașterea umană, să înțeleagă

³ Maria Filotti, „Am ales teatrul”, E.P.L., 1961, p. 209.

⁴ Ibidem, p. 196.

⁵ Ibidem, p. 156.

⁶ Louis Jouvet, „Réflexions du comédien”, Paris, 1938, p. 24-25.

⁷ Marx, „Contribuții la critica economiei politice”, E.S.P.L.P., 1954, p. 226.

motorul dezvoltării acestor procese, modalitatea lor esențială de desfășurare, sensul lor.

* * *

Ținând seama de aceste adevăruri, Catedra de filozofie de la I.A.T.C. le-a aplicat în metodică predării, la lecții și seminarii, străduindu-se să lege, fără simplificări vulgarizatoare, sarcinile actoricești ale studentului de formarea unei concepții științifice despre lume, menită să-i lumineze creația artistică. Ținând seama de rolul care-i revine, alături de celelalte discipline teoretice, în formarea acestei concepții despre lume, cursul predat în Institutul de teatru a fost profilat ca un curs de filozofie marxist-leninistă, ce trebuie să răspundă în *mod specific* necesităților concrete ale formării complexe și moderne a viitorilor actori, în care tezele teoretice sînt expuse în strînsă legătură cu analiza creației artistice și literare. Astfel, în ciclul lecțiilor introductive, noi am dat o extindere mai mare temelor de istorie a filozofiei, urmărind evidențierea relațiilor existente între diversele sisteme filozofice, teorii estetice și ansamblul creației culturale a epocii respective, oferind studenților o imagine complexă a evoluției gândirii umane, ca premisă a însușirii materialismului dialectic și istoric. Predarea filozofiei în mod diferențiat a determinat și acordarea unui spațiu mai amplu în structura cursului din cadrul Institutului de teatru (ca și al celorlalte institute de artă) unor teme de specialitate, cum este cea consacrată analizei general filozofice a specificului cunoașterii artistice.

Experiența ne-a arătat că studiul nuanțat al problemei fundamentale a filozofiei, ca și al legilor dialecticii, de către studenți se dovedește a fi important, pe de o parte pentru că îl ajută pe viitorul actor să înțeleagă viața, societatea în care el trăiește și creează — element fără de care nu poate acționa ca un artist-cetățean, în sensul modern și autentic al cuvîntului; pe de altă parte, pentru că studiul problemelor filozofice îl ajută pe student să înțeleagă esența propriei sale activități. Numai gîndirea aprofundată, corespunderă cerințelor obiective ale progresului (și noi îl stimulăm pe student să și-o formeze prin propriile lui eforturi, folosind lucrările clasice ca și întreaga bibliografie ce i se oferă), îl poate ajuta să înțeleagă, nu numai viața în genere, ci și viața și psihologia personajelor pe care el este chemat să le însușească, dialectica evoluției lor scenice.

Una dintre metodele folosite a fost elaborarea de către studenți a unor referate, discutate apoi în seminar cu întreaga grupă. Iată, de pildă, lecția noastră care s-a ocupat de problema conexiunii universale. Aici studenții au învățat că toate obiectele și procesele din natură, societate și cunoaștere sînt într-o strînsă interdependență, se condiționează unele pe altele. La seminar am încercat să-i punem în situația să studieze *cum* acționează interdependența diferiților factori, în cadrul activității lor actoricești. Referatul alcătuit de studenții din anul II actorie — folosind pentru analiză una din piesele repertoriului: *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller — a pus în evidență două aspecte ale acestei probleme. În primul rînd, conexiunea internă, structura internă, corelația organică a tuturor elementelor operei de artă care este spectacolul: text, actor, regie, scenografie, machiaj, costum, lumini etc., conexiune în care studenții au fost îndrumați să *disocieze* diferiți factori și să-i *ierarhizeze* în raport cu funcția lor dramatică, acordînd primordialitate textului, ca bază ideologică-emoțională în construcția unui spectacol. Plecînd de la această idee, referatul a subliniat, în al doilea rînd, că pentru interpret se impune cu strîngentă înțelegerea corelației interne a diferitelor momente ale problematicii piesei, ca și a eroilor respectivi. Pornind de la fragmentele puse în scenă la clasă și axîndu-și analiza îndeosebi pe determinantele personajelor — Willy Loman și soția sa, Linda —, referatul studenților a scos în evidență necesitatea cunoașterii ideii centrale a piesei, a supratemei, arătînd că ea reprezintă *veriga principală*, căreia trebuie să-i fie subordonate toate elementele rolului și în funcție de care se justifică încheierea relațiilor dintre parteneri de-a lungul conflictului dramatic.

Atunci cînd în cadrul cursului nostru s-a început studierea legilor dialecticii — a celor mai generale legi ale dezvoltării naturii, societății și cunoașterii —, am ținut,

folosind de asemenea ca material de studiu repertoriul claselor, un seminar pe bază de referat alcătuit de studenți. Tema se referea la desfășurarea conflictului dramatic, ca expresie a luptei interne a tendințelor contrarii. Piesa pe care se axa analiza era *Ziaristii* de Al. Mirodan.

Plecând de la înțelegerea artei ca reflectare a vieții, referatul prezenta piesa ca o transfigurare artistică a contradicțiilor sociale existente în societatea noastră într-o anumită perioadă, și analiza evoluția conflictului prin prisma luptei noului împotriva vechiului, interpretarea actoricească trebuind să gradeze creșterea tensiunii dramatice ca o acumulare ce duce în mod necesar la un salt, exprimat în spectacol prin deznodământul care aduce rezolvarea luptei tendințelor opuse. Dar aceasta impune și o ierarhizare, o pondere dramatică diferită a personajelor, realizată de pe pozițiile partinității comuniste, reliefindu-se prezența scenică a lui Cerchez ca erou reprezentativ pentru noul tip de om al epocii socialiste, în contrast cu Tomovici, prizonierul unei mentalități condamnate de istorie.

Înțelegerea de pe pozițiile concepției materialist-istorice a piesei ferea, pe de o parte, interpretarea de idilism — poezia bătăliei pentru adevăr izvorînd din focul luptei dramatice —, iar, pe de altă parte, de negativism și pesimism, de neînțelegerea caracterului invincibil al noului, de lipsa de perspectivă istorică, din partea interpretului.

În antrenarea studenților în munca aceasta, mai complexă, de formare a unei concepții despre lume armonioase și încheigate, de un real și reciproc folos a fost colaborarea între catedra noastră și catedrele de actorie din Institut, unui profesor de măiestrie actoricească luînd parte activă la pregătirea și desfășurarea discuțiilor din seminariile de filozofie.

* * *

Nu am putea face față sarcinilor noastre, dacă nu am înțelege din ce în ce mai larg îndatoririle ce ne revin ca dascăli de filozofie. Pentru formarea concepției marxiste despre lume a studenților noștri este necesar studiul, cît de cît dezvoltat, a tot ceea ce a făurit valoros gîndirea filozofică universală și romînească, clasică și contemporană. Numai în strînsă legătură cu ansamblul problemelor istoriei culturii umane, studiul filozofiei în I.A.T.C. își va găsi locul convenit, își va îndeplini misiunea care îi revine în formarea actorului epocii socialiste. Importanța responsabilității cetățenești pe care o are actorul în societatea noastră, rolul lui eminent de educator social justifică exigențele noastre față de pregătirea lui, care — pornind de la condiția sine-qua-non a talentului — îi dă, în cursul anilor de studiu, tot ceea ce trebuie să știe din tehnica meșteșugului actoricesc, în lumina însă a unei largi, umaniste și rigurose științifice totodată concepții despre lume.

În această privință, predarea filozofiei trebuie să constituie temelia închegării orizontului cultural larg al actorului în epoca noastră. Cuprinderea realității în sfera valorilor care constituie esența actelor de cultură se face temeinic numai prin însușirea unor scări de valori, stabilite pe baza unor criterii obiective, care, în ultimă analiză, exprimă tocmai linia ascendentă a progresului uman. Pentru înțelegerea modului în care se constituie aceste criterii obiective, studiul filozofiei marxist-leniniste este indispensabil. Cunoștințele ample de istorie a teatrului și de istorie literară fuzionează într-o sinteză organică cu sarcinile interpretării rolurilor — lămurite la clasele de măiestrie actoricească — numai dacă studentul capătă capacitatea de a medita asupra integralității actului de creație pe care-l întreprinde, asupra întregii lui complexități. Filozofia trebuie tocmai să-l ajute pe student, să stimuleze bucuria de a *înțelege* și de a-și exercita în permanență *capacitatea personală* de gîndire, dar, totodată, trebuie să-l îndrume pe căile unei *gîndiri organizate* și nu haotice, pe căile pe care impetuoșitatea originalității creatoare face casă bună cu echilibrul cîștigat prin studiul aprofundat al cuceririlor valoroase ale culturii umane multimilenare. Studiul filozofiei marxiste trebuie să stimuleze continuu *simțul noului*, necesitatea inexorabilă de *inovație* a artistului autentic — dar să dea totodată elanului inovator seriozitatea împletirii cu tradiția valoroasă, pentru a evita alunecările către „teribi-

lisme" iconoclaste, lipsite de substanță și tocmai de aceea însoțite de clamoarea demagogică a „antiacademismului”. Inovația artistică autentică nu poate merge decât pe drumul pe care se dezvoltă idealul artistic în societatea noastră, în sinteză indisolubilă cu idealurile noastre etice și politice, cu idealul nostru social.

Tocmai pentru înțelegerea complexității acestui ideal artistic este necesar studiul filozofiei marxist-leniniste. Două primejdii se cer evitate în efortul cerut de atingerea acestui ideal. Pe de o parte, conceperea lui simplistă, îngustă, vulgarizatoare. Pe de altă parte, golirea lui de orice conținut politic și etic. Idealul artistic socialist este idealul artistic al oamenilor care *astăzi* făuresc și desăvîrșesc o orînduire socială fără exploatare. Asta presupune înțelegerea *contemporană* a transformărilor care au loc în conștiința estetică a societății noastre. Multilaterală dezvoltare a personalității umane în socialism face ca spectatorul să depășească vechile simplisme, să resimtă nevoia unei *cunoașteri artistice* a realității, în care să se împletească problematica complexă și trăirile emotive, cu fațete multiple, pe care i le prilejuiește viața, în ambianța creată de cuceririle tehnice ale deceniilor din urmă, în condițiile eliberării din ce în ce mai mari de alienările ivite în orînduirile bazate pe exploatare, în condițiile regăsirii, din ce în ce mai lucide, a autenticei sale esențe umane. Totodată, contactele largi cu creația artistică din lumea capitalistă nu rămîn fără influențe. Este îndeobște cunoscută astăzi teza marxistă care demonstrează că baza economică complexă, contradictorie, a imperialismului constituie unul dintre factorii determinanți, în *ultimă analiză*, ai unei creații artistice, de asemenea extrem de complexe și pline de contradicții. Modul în care materialismul istoric analizează *nuanțat* această situație îl ajută pe tinărul actor — și nu numai pe cel tinăr — să se orienteze în *repertoriul contemporan* și în *interpretarea contemporană* a repertoriului clasic, pentru a putea discerne judicios ce aparține și ce nu idealului nostru estetic; îl ajută să evite atît respingerea dogmatică, integrală, absolutizantă, a tuturor pieselor care nu sînt create de autori situați pe pozițiile noastre ideologice — dar unde pot fi găsite elemente artistice valorificabile în tabelele noastre de valori, în conformitate cu criteriile noastre; și îl ajută, totodată, să evite dizolvarea tuturor „țarmurilor” realismului nostru, să evite lunecarea și cufundarea în apele căldute și stătute ale unor valori străine concepției noastre despre lume, străine ideologiei marxist-leniniste. Valorificarea critică a pieselor înscrise în repertoriu, sublinierea subtextului — acolo unde este necesar, pentru ca textul dramaturgului să reverbereze lumina clară a căilor noastre de înaintare spre viitor — pot fi făcute numai cu înțelegerea limpede a datelor obiective ale realității așa cum o înfățișează filozofia noastră. Avîntul fanteziei artistice se desfășoară în sensul progresului obiectiv al dezvoltării omenirii, aripile ei se deschid larg în aerul purificat al contemporaneității, fără poticniri și rătăcirii, numai dacă actorul zilelor noastre înțelege, în deplină luciditate, toată această complexitate a idealului nostru artistic.

În societatea noastră, unde teatrul capătă, în cel mai înalt înțeles al cuvîntului, un *caracter popular*, el trebuie să fie, cum spunea încă Romain Rolland, în „*Le théâtre du peuple*”, o reală „lumină pentru inteligență. El trebuie să contribuie la răspîndirea clarității în teribilul creier uman, plin de umbre, plin de repliuri, plin de monștri... *Bucuria, forța și inteligența*, iată condițiile capitale ale unui teatru popular”⁸ — conchide Romain Rolland. Or, pentru a realiza aceste condiții, artistul trebuie să corespundă el însuși unor asemenea deziderate.

Filozofia, în învățămîntul artistic, are tocmai menirea să lumineze limpede înțelegerea acestui adevăr, să contribuie, cu mijloacele ei eficiente, la constituirea unei temeinice *partinătăți comuniste*, conștiente și deschise, la cei care mîine vor fi dăruitorii generoși ai bucuriei artistice pentru milioanele de oameni din societatea socialistă.

Prof. Marcel Breazu
Lector Const. Marinescu

⁸ cf. O. Aslan, „L'art du théâtre”, Ed. Seghers, Paris, 1963, p. 99.