

Slavica Bruxellensia

Revue polyphonique de littérature, histoire et culture slaves
de l'Université Libre de Bruxelles

Édito	p. 3
Articles	
Marta Skwara <i>Une locomotive folle, un feu d'artifice interculturel à la Witkacy</i>	p. 6
Aleksey V. Yudin <i>La mythification des professions dans la culture traditionnelle des Slaves de l'Est</i>	p. 22
Sarah Flock <i>Premières réflexions théoriques d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ?</i>	p. 31
Entretien avec Marian Pankowski	p. 41
Traduction <i>Evropané</i> (extraits) de Jiří Adámek par Sarah Flock	p. 54
Excellensia	p. 64
Recensions	p. 68

référence de l'article :

Sarah Flock, "Première réflexions d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ?", in "SLAVICA BRUXELLENSIA", n°1, Université Libre de Bruxelles, octobre 2008, pp. 31-40

Sarah Flock

Premières réflexions théoriques d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ?

A l'âge de 23 ans, Krejča, comédien sous la direction d'Emil František Burian, publia un texte dans lequel il tenta de cerner la notion contemporaine de mise en scène. Son article, « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène »¹, fut suivi par une série d'autres considérations. Datant principalement de 1945 à 1948, ces quelques notes théoriques couvrent un moment d'intense réflexion artistique en Tchécoslovaquie. Par ailleurs, elles mettent en lumière les principes philosophiques et esthétiques des futures productions de Krejča.

Le contexte théâtral:

Les réflexions de Krejča s'insèrent entre deux périodes charnières de l'histoire : la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le Coup de Prague de 1948. La Tchécoslovaquie connut après 1945 de nombreux changements sur les plans social, économique et culturel. La culture, antifasciste et démocratique, prit une orientation de plus en plus socialiste. La majorité des artistes tchécoslovaques, dont certains allaient devenir des acteurs importants

1 - Krejča Otomar, « Co je režisérismus ? » (Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ?), in: « DIVADELNI ZAPISNIK », I, 1945/46, Prague, pp. 145-150.

de la construction du réalisme socialiste dans leur pays, s'inscrivit au parti communiste². En l'espace de quelques années, les théâtres furent nationalisés, l'enseignement de l'art dramatique réformé, l'académie, la DAMU, créée et un réseau théâtral centralisé mis en place. Caractérisés par la possibilité d'un renouveau culturel, les arts de la scène tchèque renouèrent avec les expériences de l'avant-garde. Celle-ci s'était surtout concentrée autour du Théâtre Libéré (Osvobozené divadlo). Fondé en 1924 par deux sommités de l'avant-garde théâtrale pragoise, Jindřich Honzl et Jiří Frejka, rapidement rejoints par Burian, le théâtre accueillit en 1927 le duo comique de Jiří Voskovec et Jan Werich dont les saynètes, influencées par le burlesque américain, allaient progressivement évoluer vers une critique du nazisme montant. Honzl, membre du cercle de Prague, tentait d'unir le surréalisme au structuralisme et s'opposait au *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Frejka, l'un des fondateurs et pédagogues de la DAMU, intégrait dans son art les conceptions théâtrales contemporaines russes et françaises. Après la Deuxième guerre mondiale, il fut la cible de critiques virulentes car son théâtre ne traduisait pas de couleur politique. À la fois adepte du théâtre total et gauchiste convaincu, Burian, certainement l'artiste le plus significatif de cette période, fonda le théâtre D 34. Après 1945, il devint un zéléateur ardent du réalisme socialiste. Les approches distinctes de ces créateurs annonçaient le vivier artistique de ces brèves années qui coïncidaient avec les débuts théâtraux de Krejča.

À la fin de la guerre, l'artiste sentit la nécessité de se repérer face à tous les bouleversements historiques et sociopolitiques. De nombreux débats portaient sur la position théâtrale à adopter : fallait-il revenir aux expérimentations de l'entre-deux-guerres, suivre les mouvements de l'Occident ou plutôt ceux développés en Russie³ ? La majorité de ces discussions se passionnait pour deux problématiques. La première tendait à préciser le concept de « režisérismus » alors que la seconde essayait de définir le nouveau réalisme⁴. Dans ses articles, Krejča s'intéressa à ces deux notions. En 1948, l'application de la doctrine jdanovienne à la sphère culturelle tchécoslovaque enraya ces questionnements.

Rapprochement avec la pensée structuraliste

Inspiré par les cours donnés par Jan Mukařovský à l'Université Charles, « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » parut en 1945 au sein de la revue *Carnet théâtral*. Cette réflexion ressemble à un manifeste artistique, même si Krejča le qualifie aujourd'hui de bêtise de jeunesse⁵. Sa publication déclencha une polémique sur les liens entre le metteur en scène et l'auteur dramatique et suscita trois débats esthétiques organisés par l'Union pour la création théâtrale⁶. Enfin, par le biais de cet article, Krejča situa la mise en scène dans le contexte

2 - Pömerl Jan, « Před první svobodnou sezónou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945) » (Avant-première saison libre [Vers l'organisation de l'art dramatique tchèque en 1945]), in : « DIVADELNI REVUE », 3, Prague, 1995, pp. 55-63.

3 - Hyvnar Jan, « Hry s hercem v poválečných diskusích. 1. Diskuse o režisérismu » (Jeux avec l'acteur dans les débats d'après guerre. 1. Débat sur l'hégémonie du metteur en scène), in : « DISK », 3, 2003, pp. 16-20.

4 - *Idem*.

5 - Entretien téléphonique de l'auteur avec O. Krejča du 24 février 2006.

6 - Krejča Otomar, « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » (Deux discussions, I. Qu'est ce que la mise en scène?), in : « DIVADELNI ZAPISNIK », I, 1945/46, pp. 302-309.



théâtral tchèque d'après-guerre et ébaucha théoriquement ce qu'il allait expérimenter onze années plus tard.

« Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » réagit à un billet du critique Jiří Kárnet⁷ publié dans le premier numéro de la revue *Génération*. Son texte, « La guerre des générations », analysait les premières mises en scène d'après-guerre et commentait *Roméo et Juliette* de Burian et *La Mort de Tarelkin* de Josef Šmída. Dans son article, Kárnet compara la mise en scène à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »⁸, parla de « dénaturation de l'auteur et des abus de la mise en scène »⁹ pour en donner la définition suivante : « Communément, l'hégémonie du metteur en scène est la dénomination véritable pour la pauvreté d'un metteur en scène qui n'entend qu'une seule voix interne au texte et se comporte en marâtre envers l'autre. »¹⁰

Comme le nota Jindřich Černý¹¹, Krejča riposta en posant deux types extrêmes de metteurs en scène. Le premier (metteur en scène du type I) convertit dogmatiquement les valeurs dramatiques contenues dans le texte inchangé en une forme scénique, témoigne de la complexité de la pensée de l'auteur, cherche toutes les significations propres à l'œuvre dramatique et les exprime grâce à des moyens préalablement fournis par l'œuvre. De la sorte, il matérialise scéniquement la vision de l'auteur dramatique. Le second (metteur en scène du type II) « prend l'œuvre dramatique comme un matériel qui l'inspire pour une nouvelle vision scénique originale dont la direction peut diamétralement diverger de l'orientation du texte. (...) Ce metteur en scène devient le nouvel auteur de la pièce qu'il est en train de monter »¹². Krejča délimita la pratique théâtrale contemporaine entre ces deux attitudes. « La connexité entre le metteur en scène et l'auteur relève dans les deux cas du caractère scénique »¹³ et ce dernier trouve son expression dans les choix dramaturgiques posés par le metteur en scène.

Krejča poursuivit son argumentation en commentant la formule de Kárnet relative à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »¹⁴ qui demeure toutefois un mauvais rapport « conscient et intentionnel »¹⁵ car il sert la visée artistique du metteur en scène. Il justifia l'infidélité du metteur en scène au texte en insistant sur la différenciation ontologique qui existe entre *l'œuvre dramatique* et *l'œuvre scénique*¹⁶. La première relève du genre littéraire ; la seconde, des arts du spectacle¹⁷. Krejča observa que la définition de Kárnet se fondait sur l'espace du lecteur et non sur celui du spectateur. Kárnet percevait l'auteur comme dénaturé car « le metteur en scène n'entend[ait] qu'une seule voix interne au texte »¹⁸. Krejča rétorqua par une perspective plus ouverte. À l'aune du lecteur, le metteur en scène (types I ou II) trahit inévitablement le texte. Néanmoins, l'œuvre dramatique ne constitue qu'une composante structurelle de la totalité de l'œuvre scénique et n'entre pas dans un rapport d'équivalence avec elle. Krejča inféra son discours par deux

7 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi » (La guerre entre les générations), in : « GENERACE », 1, Mladá Fronta, novembre 1945, pp. 24-28.

8 - *Ibid.*, p. 25. Toutes les traductions sont de l'auteur.

9 - *Ibid.*, p. 26.

10 - *Idem.*

11 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, Orbis, Prague, 1964, p. 12 et suiv.

12 - O. Krejča, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 145-146.

13 - *Ibid.*, p. 146.

14 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi », *Art. cit.*, p. 25.

15 - O. Krejča, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, p. 146.

16 - Réciproquement : *dílo dramatikovo* et *dílo dramatické* ; Krejča Otomar, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 145-146.

17 - Krejča Otomar, « K otázce režisérismu » (De la question de l'hégémonie du metteur en scène), in : « DIVADELNÍ ZAPISNIK », I, 1945/46, pp. 124-133.

18 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi », *Art. cit.*, p. 26.

références. La première provient de l'esthétique de Otokar Zich¹⁹ et sa différenciation entre l'œuvre dramatique et l'œuvre scénique ; la seconde s'appuya sur la pensée proprement structuraliste²⁰, notamment sur les études de Veltruský²¹ et celles de Mukařovský²². Le structuralisme lui permit de libérer le créateur du modèle zichéen enfermant l'artiste dans la seule structure dramatique²³. Selon Krejča, les metteurs en scène (types I et II confondus) décèlent autant de mélodies que leur potentiel artistique le permet. Seule la façon dont ils procéderont artistiquement diffère. Le metteur en scène du type I entreprend de trouver une représentation qui colle au texte, tant au point de vue de la forme qu'au point de vue de la sémantique, et englobe la pluralité des sens endogènes à la pièce. Dans ce but, il s'appuie principalement sur l'acteur et le discours verbal²⁴. De son côté, mettant à profit sa fantaisie créatrice et s'autorisant des écarts face au texte, le metteur en scène du type II compose intentionnellement à partir d'une seule ligne mélodique, souvent secondaire, une symphonie de motifs pour insister sur le caractère dramatique ou actualiser le texte.

L'hégémonie du metteur en scène ne se résume donc plus à la déformation de l'œuvre dramatique mais se définit « comme une déformation de la structure de l'œuvre scénique, opérée par un metteur en scène, de sorte qu'une ou plusieurs de ses composantes, formant l'organisme de l'œuvre scénique, soient surexposées de manière autotélique au préjudice du tout et lui soient connectées non organiquement, si bien que la figure formelle et sémantique de cette composante est en contradiction avec la figure de toute la structure (de toutes les autres composantes) »²⁵. Par l'emploi de termes tels que *au préjudice*, *non organiquement* et *contradiction*, Krejča dénonçait le metteur en scène dominateur tout en insistant sur l'impératif de la dramaturgie, apte à conjuguer tous les éléments participant à la création de l'œuvre scénique.

Le jeune acteur ressentit le besoin de préciser son hypothèse. Ses nouvelles réflexions ne s'attachèrent plus tant à spécifier la prépondérance du metteur en scène²⁶ que ses choix dans le contexte du théâtre d'après-guerre et le rôle fondamental joué par le comédien. Par ailleurs, une divergence d'opinions par rapport à la conception théâtrale de Burian commençait à poindre²⁷.

Dans son article, « De la question de l'hégémonie du metteur en scène », Krejča entreprit de la définir « principalement du point de vue sémantique, où la notion de signification, de sens de l'œuvre scénique, serait comprise par son lien à la réalité sociétale, sociale et culturelle »²⁸. En insistant uniquement sur le premier postulat de l'organicité de l'œuvre scénique, il devint possible d'en dégager un deuxième, celui de l'organicité de l'art dramatique dans sa relation avec la société. Dès lors, Krejča revint sur la nécessité de concevoir l'œuvre scénique comme un

19 - Zich Otokar, *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie* (Esthétique de l'art dramatique : dramaturgie théorique), Melantrich, Prague, 1931.

20 - Pour une étude de l'influence de Zich sur la pensée structuraliste tchèque, voir: Deák František, « Structuralism in Theatre : The Prague School Contribution », in : « THE DRAMA REVIEW », Vol. 20, No. 4, Theatrical Theory Issue, Décembre 1976, pp. 83-94.

21 - Veltruský Jiří, *Dramatický text jako součást divadla* (Le texte dramatique comme composante du théâtre), in : « SLOVO A SLOVESNOST », 7, Prague, 1941, pp. 136-137.

22 - Mukařovský Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux), Borový, Praha, 1936, également in : « STUDIE Z ESTETIKY », Odeon, Prague, 1966.

23 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, Orbis, Prague, 1964, p. 14.

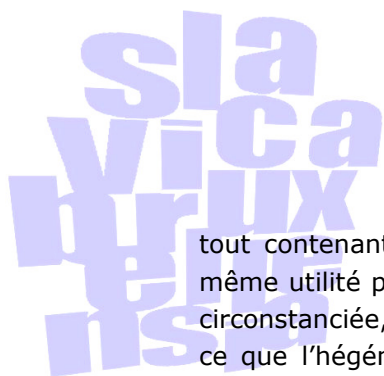
24 - Krejča Otomar, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 146-148.

25 - *Idem*.

26 - Son article, « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » exprima à nouveau en détail et dans un style moins ambigu les idées propres au billet intitulé « Co je režisérismus? ». Dans les faits, il s'agit d'une réponse écrite adressée à D. Slezák qui contestait le contenu de l'article en question.

27 - La scission entre Krejča et Burian est analysée en détail par Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, *Op. cit.*

28 - Krejča Otomar, « K otázce režisérismu », *Art. cit.*, p. 124.



tout contenant des composantes fondamentales qui sont de valeurs égales et de même utilité pour l'œuvre scénique. En revisitant ses observations de manière plus circonstanciée, Krejča aboutit à l'affirmation suivante, déjà amorcée dans « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » : « La relation éternelle de l'œuvre scénique, surtout du point de vue des détails, contient autant d'interprétations qu'il n'y a d'artistes dramatiques et d'époques. »²⁹ Dans son article « Des carnets d'acteurs »³⁰, Krejča détermina la dénomination de *relation éternelle* selon la terminologie de Mukařovský³¹ : la relation entre le signe et la réalité est appelée *relation éternelle* ; le signe étant défini comme la réalité, perceptible par des signifiants, qui tend à quelque chose, représente quelque chose, « pense » quelque chose³². Ainsi, selon Krejča, la compréhension de l'œuvre scénique devenait désormais modulable en fonction des dispositions inhérentes au metteur en scène et ces variations signifiantes étaient plus facilement perceptibles dans les détails de l'œuvre que dans son ensemble. Il accédait théoriquement à la totale liberté interprétative du metteur en scène, dont les affinités artistiques se répercutent obligatoirement sur la réalisation de l'œuvre scénique³³.

Par analogie entre les développements de « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » et « Des carnets d'acteurs », la dichotomie entre les metteurs en scène type I et II présente dans l'article de 1945 se décline, deux ans plus tard, sous les notions de *metteurs en scène réalistes illusionnistes* et de *metteurs en scène poétiques anti-illusionnistes*. Cette clarification terminologique permet de qualifier le rapport du metteur en scène à l'œuvre. En premier lieu, Krejča constata que la dissemblance principale entre les deux natures opposées des metteurs en scène se situe dans une conception divergente de la « réalité [...] transportée d'un type d'art vers une autre type. De l'œuvre dramatique vers l'œuvre scénique »³⁴. Krejča souligna une fois de plus que le résultat scénique dépendait de la personnalité du metteur en scène car celui-ci « donne la forme finale de l'œuvre scénique »³⁵. D'abord, Krejča ironisa : le metteur en scène réaliste illusionniste, s'efforçant de reproduire le plus fidèlement possible l'œuvre dramatique, en devient anti-illusionniste. Il releva ici le paradoxe de l'impossible fidélité au texte dramatique et à la mimésis. Ensuite, il transposa le modèle purement théorique des deux rapports face à la mise en scène en une application technique. Le metteur en scène caractérisé par un réalisme illusionniste se contraint à reproduire la réalité vivante. Les composantes scéniques avec lesquelles il crée (lumière, acteur, scénographie...) appuient sa forte tendance réaliste³⁶. Dans son étude sur une œuvre scénique anti-illusionniste, Krejča insista sur le rôle interactif de chacune des composantes : « L'acteur n'est plus le seul à entrer en jeu. Tout l'espace joue et tout en devient lié. »³⁷ Conséquemment, les composantes plurielles nécessaires à la représentation n'obéissent plus à une logique hiérarchique dans laquelle l'acteur serait l'élément dominant, à l'instar du modèle illusionniste, mais deviennent équivalentes. Ce regard sur le « créateur non

29 – *Idem.*

30 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků » (Des carnets d'auteurs), in : « DIVADELNÍ ZAPISNIK », IV, Prague, 1947, pp. 230-240, pp. 544-556.

31 - Note d'Otomar Krejča à son article « Z hercových zápisků », *Art. cit.*, p. 233.

32 - Mukařovský Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, *Op. cit.*

33 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků », *Art. cit.*, p. 231.

34 – *Idem.*

35 – *Idem.*

36 – *Ibid.*, p. 232.

37 – *Idem.*

réaliste »³⁸ rapprochait Krejča des discours théoriques de Honzl et de son « grand art dramatique ». Honzl publia en 1940 un article, intitulé « De la mobilité du signe théâtral »³⁹ dans lequel il développa ses principes théoriques. Pareillement à Zich, Honzl perçoit tout spectacle comme un ensemble de signes, néanmoins ses diverses unités s'affranchissent de leur fonction traditionnellement définie comme théâtrale pour échanger parfois leur rôle signifiant. Selon Honzl, le caractère typiquement théâtral repose sur la mobilité du signe. Les éléments du théâtre peuvent ainsi se modifier au fil du temps néanmoins l'événement théâtral persiste et continue à émouvoir le spectateur. Dans son essai, Honzl revendique le primat de l'action dramatique qui homogénéise l'acteur, la parole, la musique, l'éclairage...⁴⁰ Une filiation théorique entre le point de vue de Honzl et celui de Krejča existe. Néanmoins, ne tranchant pas entre les différents types de metteurs en scène et synthétisant leurs approches, Krejča insiste sur l'équivalence des signifiants entre les composantes théâtrales tout en restant attaché à deux composantes consenties comme structurelles, le texte⁴¹ et l'acteur⁴².

Une dimension phénoménologique ?

Par le truchement de l'approche structuraliste, Krejča s'affranchit du modèle zichéen pour se rapprocher des théories de Honzl⁴³. Ses considérations théoriques précédemment analysées incitent à associer Krejča au courant philosophique de la phénoménologie, important dans les Pays tchèques. En raison du contexte socio-historique provoquant nécessairement des préoccupations similaires chez les philosophes et les artistes qui réfléchissent (sur) le monde, le raisonnement de Krejča rejoint les développements philosophiques de Jan Patočka. Ce dernier tenta lui-même une mise en relation du structuralisme scientifique et de la phénoménologie dans sa dernière étude publiée⁴⁴.

La séparation entre les deux types de metteurs en scène effectuée par le comédien se rapproche des deux attitudes artistiques analysées par le philosophe dans la conférence qu'il a prononcé au XVIII^e Congrès mondial de l'I.N.S.E.A. en 1968. Dans son exposé, Patočka s'interrogeait sur l'essence et les démarches possibles de l'œuvre d'art, principalement plastique⁴⁵, et distinguait deux orientations. Il séparait la culture artistique de la culture esthétique. La première sert de « véhicule naturel de l'approche du monde »⁴⁶ et s'apparente à « un lieu de passage d'une intention qui vise l'essence des choses »⁴⁷. L'art devient alors une manière de vivre, de penser certains problèmes sociaux. Dans ce cas de figure, l'artiste propose une interprétation du monde extra-artistique. La seconde approche, « intellectuelle et volitive »⁴⁸, embrasse du « regard le monde entier »⁴⁹. Ces deux attitudes peuvent être comparées aux

38 - *Idem*.

39 - Honzl Jindřich, « Pohyb divadelního znaku » (De la mobilité du signe théâtral), in : « SLOVO A SLOVESNOST », vol. IV, n°4, Prague. Cet essai a été traduit en français, in : *TRAVAIL THEATRAL*, n°4, Lausanne, septembre 1971, pp. 5-20.

40 - Honzl Jindřich, « Pohyb divadelního znaku », *Op. cit.*

41 - Dans « Co je režisérismus », le but suivi par O. Krejča n'était pas tant de définir l'hégémonie du metteur en scène dans son rapport avec l'œuvre dramatique mais bien dans son rapport avec l'œuvre scénique. Pour ce faire, il en revenait systématiquement au texte. Cf. Krejča Otomar, « Co je režisérismus », *Art. cit.*

42 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků, O nový divadelní realismus », *Art. cit.*

43 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča, Op. cit.*, p. 14.

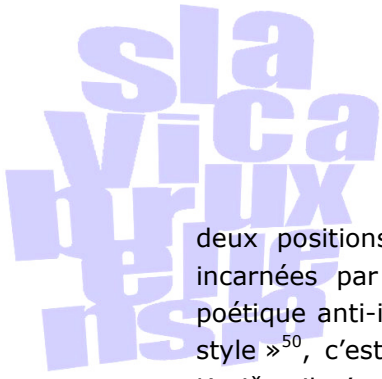
44 - Patočka Jan, « Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus », in : « *TJDSCHRIFT VOOR FILOSOFIE* », XXXVIII, 1976, n°1, pp. 129-135.

45 - Le texte de la conférence est publié. Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », in : *L'art et le temps*, essais, trad. E. Abrams, POL, Paris, 1990, pp. 344-368.

46 - Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 351.

47 - *Idem*.

48 - *Idem*.



deux positions extrêmes face à la mise en scène développées par Krejča et incarnées par les metteurs en scène type I, réaliste illusionniste, et type II, poétique anti-illusionniste. Le premier devient alors l'artiste opérant un « retour au style »⁵⁰, c'est-à-dire « marqué par le primat de l'imitation »⁵¹. Comme en inféra Krejča, il s'emploie à produire un art mimétique⁵². Le second se rapporte à la culture esthétique, au risque de « devenir inaccessible au grand public »⁵³. Le raisonnement des deux hommes converge deux nouvelles fois. Une première fois dans leur affirmation de la liberté de l'artiste. Là où Krejča démontrait la liberté absolue du metteur en scène, Patočka revendiquait l'art comme preuve de la liberté spirituelle de l'homme contemporain⁵⁴. Une deuxième fois lorsqu'ils perçoivent l'art comme une traduction de la société, rendue possible par la contemporanéité du discours artistique. Pour l'un, « l'art dévoile le monde »⁵⁵. Pour l'autre, il joue son rôle de « sismographe de l'opinion publique »⁵⁶. Patočka écrit :

Si l'art de nos jours se tient au plus près des ressources de la vie contemporaine, ce n'est pas pour nous inciter à nous égarer dans ses labyrinthes, mais au contraire pour nous éveiller, pour nous donner envie à voir et à sentir ce que nous ne sommes pas en mesure de voir et de sentir dans notre vie quotidienne, pénétrés que nous sommes par des forces qui nous opposent à nous-même.⁵⁷

De son côté, Krejča déclara, rejoignant de la sorte l'artiste patočkien de la *manifestation pure* :

Le théâtre dirigé par la pensée (...) doit focaliser toute son attention sur le domaine dans lequel il est possible d'influencer activement et directement les milieux de l'art. Ce domaine est le côté spirituel, sensible et éthique de l'homme. (...) Le premier palier d'une influence énergique sur l'homme est le chemin vers l'image véritable de notre contemporain sur la scène. Le spectateur a besoin de croire au personnage sur la scène, à travers lequel il peut mieux se comprendre lui-même ainsi que les gens qui l'entourent, y voir un exemple positif ou un avertisseur.⁵⁸

Le théâtre de Krejča tend donc vers l'image véritable, l'image dévoilée du monde contemporain et à catalyser l'éveil du spectateur en œuvrant sur sa dimension spirituelle, sensible et éthique.

Humanisme et actualisation :

Krejča fut amené par ses considérations à constituer des liens nouveaux entre l'homme et la réalité, entre la société et l'art, élaborant ainsi un autre rapport de l'acteur à la société. « Remarquer la vie. Dans toutes ses traductions. S'occuper de son sens et de ses sens. S'occuper du sens de la vie doit être pour l'acteur, comme pour toute personne artistique, une évidence. »⁵⁹ La volonté de Krejča d'ériger un corrélat

49 - *Ibid.*, p. 352.

50 - *Ibid.*, p. 346.

51 - *Idem.*

52 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků », *Art. cit.*

53 - Patočka Jan, « La Crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 356.

54 - *Ibid.*, p. 362.

55 - *Ibid.*, p. 345.

56 - Entretien de l'auteur avec O. Krejča, Prague, 8 mars 2006.

57 - Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 362.

58 - Krejča Otomar, *Festival a seminář činohry Národního divadla* (Festival et séminaire du département Jeu d'acteur du Théâtre National), *vyd. Svaz československých divadelních umělců*, Prague, 1959, p. 17.

entre l'art et la vie implique un retour à l'homme. L'anthropocentrisme krejčien se traduit par une foi en l'humanité et en son caractère éthique : « Nous croyons totalement en cet homme, qui est en gros⁶⁰ nommé le *peuple*. »⁶¹ Le terme *peuple* ne doit pas être interprété ici comme une manifestation des opinions politiques de l'artiste mais plutôt comme une « image » universelle du caractère humain⁶². Krejča avait déjà affirmé cette conviction récurrente à son œuvre en 1943⁶³ :

[La culture] reposera sur la large intégralité du caractère humain, elle s'appuiera sur une croyance forte et positive en la grandeur humaine ainsi que sur l'éthos commun des larges masses qui aspire à la clairvoyance et aboutira dans l'homme et ressortira de lui, de l'homme, non pas comme d'un individu mais comme d'une image de la totalité, de son type.⁶⁴

Cette représentation du type humain implique une analyse synchronique de la société. Comme le souligna Krejča dans un article où il s'attachait à répondre aux impératifs artistiques du nouveau réalisme théâtral :

Répondre à la question de l'époque – comme il est communément dit – ne signifie pas encore obéir avec étourderie à la doctrine officielle. (...) Répondre à la question de l'époque, pour un artiste, signifie introduire dans son œuvre son avis sur le monde.⁶⁵

Krejča se plaça lui-même dans le prolongement des concepts du romantisme tchèque lorsqu'il s'affilia à la pensée de František Palacký, historien et homme politique du renouveau national :

Je ne pense pas que la fonction de l'art dramatique à notre époque soit fondamentalement nouvelle ou différente de la fonction du théâtre dans d'autres situations ou à d'autres époques. Il est seulement utile d'envisager à nouveau ces vieilles bonnes idées qui ont fondé la fonction de l'art dramatique dans notre société. De les regarder du point de vue contemporain. À mon avis, Palacký a tracé précisément, clairement et infiniment la route de notre théâtre tchèque lorsqu'il disait (...) que le théâtre érigeait devant les yeux des spectateurs la vérité et la beauté éthique. Et lorsque nous regardons cette vieille parole, cette vieille pensée avec nos yeux d'aujourd'hui, alors nous pouvons non seulement l'accepter, mais elle peut également être très suggestive et très inspirante pour nous, les personnes du monde théâtral.⁶⁶

Krejča optait pour un théâtre éthique basé sur l'individu dans la société qui l'entoure et appréciait l'approche anthropophilosophique. Les pièces qu'il allait ensuite mettre en scène allaient être communément liées par un sous-texte philosophique, celui du retour à l'homme.⁶⁷ Son aspiration à un tel théâtre rejoignait la définition de cet art formulée par l'auteur dramatique et acteur important de la renaissance nationale tchèque, Josef K. Tyl, qui établit que le théâtre part de l'homme pour revenir vers l'homme ; le chemin parcouru étant précisément le théâtre.

59 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », in : « DIVADELNÍ ZÁPISNÍK », IV, Prague, 1947, p. 552.

60 - En français dans l'original tchèque.

61 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », *Art. cit.*, p. 549.

62 - Pendant la période de l'entre-deux-guerres et la période de l'après-guerre, le terme « lid », le « peuple », avait une connotation neutre et était fréquemment utilisé.

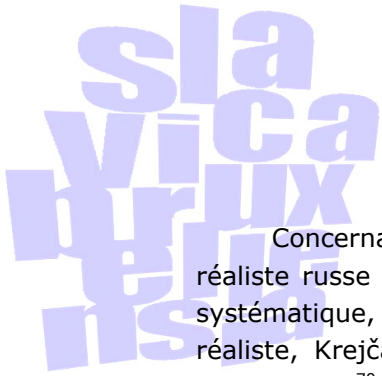
63 - Krejča Otomar, *V týdnu*, Praha, 1943.

64 - *Idem*.

65 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », *Art. cit.*, p. 548.

66 - « Rozhovor s O. Krejčou » (Discussion avec O. Krejča), umělecké osobnosti (medailony), přepis ČsT. (1968?) Archives de l'Institut théâtral de Prague.

67 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča, Op. cit.*, p. 66.



Concernant le jeu de l'acteur⁶⁸, Krejča ne tarit pas d'éloges envers l'école réaliste russe : « Remarquez le réalisme des acteurs russes ! Comme il n'est pas systématique, comme il est vivant »⁶⁹. Dans son billet sur le nouveau théâtre réaliste, Krejča se référa logiquement aux approfondissements de Konstantin S. Stanislavskij⁷⁰ et à sa collaboration avec Anton P. Čekhov. Lyriquement, il déclara : « S'il nous était donné de jouer comme Čekhov écrivait. »⁷¹ Il ressort de son argumentation exaltée que sa passion envers le dramaturge russe se fonde sur l'universalité de la pensée čekhovienne et sur la typologie de ses personnages. Krejča fut touché par la spécificité organique et éthique⁷² de son écriture et l'appliqua à sa conception générale de l'art dramatique.

Les observations esthétiques développées par Krejča directement après la Deuxième guerre mettent en exergue la continuité de sa pensée tant des points de vue esthétiques que philosophiques. Dans des entretiens postérieurs, Krejča allait revenir avec les mêmes considérations qui semblent dès lors forger la base de son art. Malgré son obstination à nier tout programme artistique préexistant à son œuvre, celui-ci se trouve ébauché par ces premiers articles. Dans ses esquisses de jeunesse, Krejča critiqua l'hégémonie du metteur en scène que la rampe sépare du reste de la troupe sans pour autant disconvenir de sa position centrale. Ainsi, il marqua son recul par rapport aux conceptions de Burian, se rapprocha théoriquement des écrits de Honzl et rejoignit la vision théâtrale de Frejka avec lequel il travailla au Théâtre municipal de Prague à Vinohrady à la fin de l'année 1946⁷³. Ses articles, dont il sourit avec sagesse aujourd'hui, allèrent lui ouvrir les portes du Théâtre National de Prague.

Ses remarques théoriques, influencées par l'esthétique de Zich et la pensée structuraliste, traduisaient aussi une affinité avec le courant phénoménologique et l'art comme « saisissement de l'esprit ». Fidèle aux remarques structuralistes, Krejča considérait que la compréhension de l'œuvre était enrichie par une organisation artistique des diverses composantes théâtrales. Ainsi, le bien-fondé artistique ne prenait sa substance que dans l'art lui-même, dans une dramaturgie réfléchie comme un tout indivisible du contenu et de la forme. De cette manière, la portée philosophique de l'œuvre actualisée pouvait apparaître plus clairement au spectateur.⁷⁴ Pour exemple, lors des séances préparatoires aux répétitions de *Roméo et Juliette* que Krejča mit en scène en 1963 au Théâtre National de Prague, Krejča, Marie Tomašová (Juliette), Jan Tříska (Roméo), Josef Topol (traducteur) et Karel Kraus (dramaturge) se retrouvèrent plusieurs fois afin d'établir ensemble la direction qu'il fallait donner à la pièce, isoler les motifs qu'il convenait d'accentuer, et moderniser le discours de Shakespeare face à la réalité des années 1960⁷⁵. *Roméo et Juliette* devint alors une parabole du conflit entre les générations, ce qui revêtait une couleur particulière

68 - Pour une étude détaillée sur le Jeu de l'acteur dans la période de l'après-guerre: Hyvnar Jan, « Hry s hercem v poválečných diskusích », *Art. cit.*

69 - Krejča Otomar, *Z hercových zápisků*, *Op. cit.*, p. 240.

70 - O. Krejča, « Z hercových zápisků, O nový divadelní realismus », *Op. Cit.*, p. 553.

71 - *Idem.*

72 - Dans son introduction des œuvres dramatiques complètes d'A. P. Čekhov, Jean Bonamour parle « d'éthique de l'écriture ». Bonamour Jean, *Anton Tchekhov, Théâtre*, éditions Robert Laffont, collection Bouquins Paris, 1996, p. 21.

73 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, *Op. cit.*, 1964.

74 - Krejča Otomar, *Josef Topol, Půlnoční vítr (Úvaha nad rukopisem)* (Josef Topol, *Le vent de minuit [Réflexion sur un manuscrit]*), in : « DIVADLO » (THEATRE), 6, Prague, 1955, p. 482.

dans le contexte de la libéralisation culturelle naissante qui allait conduire au Printemps de Prague.

Dans la pratique, Krejča se sentait proche du théâtre de Stanislavskij et de l'intimisme des pièces de Čekhov. Ses appréciations préparaient déjà sa future vague de *Čekhovomania*⁷⁶. Krejča revendiqua « un théâtre de la vie »⁷⁷. Pour ce faire, il s'appuya sur le texte comme premier matériel de création. Selon lui, il faut lire et relire le texte jusqu'à ce que les mots prennent eux-mêmes la parole⁷⁸. Plus tard, dans ses mises en scène, il s'efforça de trouver une ligne narrative non exploitée auparavant et d'élaborer ainsi un théâtre inscrit à la fois dans la réalité présente et passée. Il transcenda en quelque sorte ces deux notions temporelles par le concept de contemporanéité.

Le théâtre de Krejča se situait dans une relation de rupture et de continuité par rapport à l'art dramatique de son pays. Son œuvre ne rejoignit pas l'avant-garde tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres développée par Voskovec et Werich, comme ce fut le cas pour une majorité des hommes de théâtre actifs à Prague pendant les années 1960, mais s'inspira des démarches de Honzl, de Burian et de Frejka sans refuser la tradition tchèque d'un théâtre plus lyrique à l'instar de ses affinités affirmées avec la pensée de Tyl ou de Palacký. Krejča prolongea et réunit l'approche de Burian, bien qu'il s'en détachât un temps, et celle de Frejka. Krejča, ayant étroitement collaboré avec les deux metteurs en scène, hérita du talent du premier pour l'innovation, de son goût pour la technique ainsi que de son autorité magistrale sur son groupe d'acteurs ; de l'apolitisme de Frejka et de sa nécessité d'un théâtre éthique et humaniste. Ces filiations, déjà pressenties dans ses articles de jeunesse, fondèrent incontestablement la base du travail théâtral que Krejča ne cessa de développer jusqu'en 2001.

75 - D'après un documentaire réalisé en 1963 par l'Institut d'Études théâtrales de Prague, *Roméo et Juliette*. Disponible à la vidéothèque de l'Institut.

76 - Voir les deux articles suivants : Vostrý Jaroslav, *Ůd « Čechovování » k Čechovovi* (De la *Čekhovomania* à Čekhov), in : *DIVADLO*, III + IV, Prague, 1960, pp. 145-151 + pp. 182-192.

77 - Entretien de l'auteur avec O. Krejča, Prague, 08 mars 2006.

78 - *Idem*.

Sarah FLOCK est aspirante du FNRS à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Université Charles de Prague