

## JEANNE D'ARC DANS LE THÉÂTRE: UNE APPROPRIATION DU MYTHE PAR COLLISION

**Maria MURSA**

*Catedra Literatură Universală*

Articolul este consacrat valorificării mitului Ioanei d'Arc în teatrul secolului al XX-lea, în piesele lui B.Brecht, B.Shaw și Th. Keneally, accentul fiind pus pe vectorii transgresivi de ordin intern și extern, transgresiunea de ordin intern fiind provocată de mișcarea frontierelor inerente ale formei, structurii și genului operelor respective, iar cea de ordin extern având la bază o reacție de atracție, la nivel ideatic, a diferitelor estetici puse în dialog.

Le mythe de Jeanne d'Arc a séduit tellement d'écrivains et d'artistes, qu'il est impossible de parler de cette figure de la préservation de la forme intacte du mythe, ou bien de l'existence d'une image intégrale dans la littérature et les arts, sinon d'images. Généralement, on constate au sujet de Jeanne que les œuvres traditionnelles qui en font le sujet, sont déterminées par une certaine admiration ou non-admiration à propos du sujet traité, c'est ce facteur qui décide ensuite de la tonalité des œuvres littéraires et la représentation mise en valeur. Ainsi, on peut repérer deux réactions extrêmes, des œuvres d'inspiration religieuse ou nationale, qui traitent le sujet en l'idéalisant, comme: L. Bradi, L. Bloy, voire J. Delteil ou bien, des ouvrages d'inspiration historique qui traitent le sujet de manière 'quasi-objective': l'Abbé Jouin, R. Lafagette, ou encore Quicherat et Michelet, etc. Le 20<sup>ème</sup> siècle, notamment à l'exemple de B. Shaw, *Saint Joan* (1924), B. Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929), Th. Keneally, *Red blood, sister rose* (1974) essaye de dépasser ces deux réactions, situant le sujet plutôt dans un espace réflexif.

On pourrait observer qu'à la rencontre du mythe johannique avec le théâtre se produit un choc tectonique littéraire. Ce choc est causé par les tendances contingentes de structures et perspectives, le propre du mythe étant de conserver sa substance, tandis que le spécifique du théâtre est de la disperser lors de chaque mise en scène. La forme théâtrale devient foyer de tension, qui débouchera sur la nécessité de montrer (de mise en scène) comme chez Brecht, ou encore sur le refus de mise en scène de l'œuvre narrative de Keneally. Ce choc produit un *métissage* des genres, suivi par un métissage de la structure, de la tonalité et des idées des œuvres. De surcroît, si le mythe présente une structure narrative inhérente, le théâtre, vu son caractère éphémère, met en mouvement sa structure, car le langage théâtral s'expose en tant que mouvement continu. Cette notion de mouvement doit être comprise en tant que transformation dynamique du théâtre et de sa technique. C'est-à-dire, le théâtre permet d'exposer les esthétiques en mouvement, grâce à son aspect instable. Donc, nous constatons que les œuvres analysées subissent une modification interne de structure, survenue de la rencontre-collision avec le mythe johannique qui tâche de conserver sa structure narrative. Il est intéressant alors de remarquer comment ce mythe, tout en changeant, suspend certaines composantes mythiques, les transforme et les redéfinit en fonction de ses besoins internes.

Le théâtre a la tendance interne de réviser ses propres constituants, tels: le réel, le catharsis, le conflit, le héros, etc. A. Ubersfeld conclut bien que : «Le théâtre est un art paradoxal» [1, p.11], puisque sa construction est à la fois éternelle et instantanée, du passé et du présent, du texte et du spectacle, toujours en perpétuelle élaboration. La reconversion de ses éléments devient en quelque sorte une décision salutaire.

L'appropriation du mythe johannique par le théâtre est due, selon nous, à cette exigence de construction des images, l'importance du théâtre étant dans le déploiement d'un regard. Le texte théâtral n'est pas seulement donné pour être lu et vu, mais il donne aussi à voir. Le spectaculaire, en tant que source d'images, est sa caractéristique intrinsèque. Toutefois, il faut souligner que le mythe et le théâtre s'accordent parfaitement en tant que substance. Leur inconstance, incertitude et subordination, les font agir en synergie dans l'affirmation de certaines représentations.

Ainsi, outre la transgression des frontières culturelles, nationales et esthétiques que le mythe fait infliger au théâtre, il est dans sa marche interne à se redéfinir et à transgresser ses propres constituants.

Difficile à délimiter ce théâtre et les œuvres *Saint Joan*, *Die heilige Johanna* et *Red blood, sister rose* s'emparant du mythe, refusent de se reconnaître dans les lois des genres qu'elles secouent, et axent leur essence

dans cette «impureté» même. Mais de cette conception globalisante, (hugolienne encore), du drame qui unit les formes, les tonalités et les catégories, le drame contemporain tend à faire sa quintessence. On partage alors l'avis de N. Macé-Barbier qui affirme: «Aujourd'hui le drame n'est plus un genre au sens propre, une catégorie théâtrale bien circonscrite par une théorie ou une école littéraire» [2, p.8]. Sans être pour autant déchirée par des remords internes, la Jeanne d'Arc du 20<sup>ème</sup> siècle est un personnage nouveau en évolution.

Cette transformation vient encore du fait que le mythe johannique structurant les œuvres d'après sa composition, enfreint les éléments constitutifs de la forme littéraire adoptée. Ainsi dans les œuvres analysées, on constate une mutation des tonalités, qui est faite en fonction des esthétiques auctorielles et en fonction des visées des œuvres. Dans cette «chaîne des réceptions» [3, p.45], si l'on reprend le terme de H.R. Jauss, le mythe de Jeanne d'Arc chez Brecht, Shaw, Keneally, subit des transformations des éléments constitutifs au 20<sup>ème</sup> siècle, jouant sur la perspective de transgression de l'intérieur vers un extérieur, vers une extrapolation. Nous repérons deux types de réactions qui sont générées par le choc provoqué lors de la croisée du mythe johannique et du théâtre. Il s'agit des vecteurs transgressifs d'ordre interne et externe. La transgression d'ordre interne provoque la mouvance des frontières inhérentes, de la forme, structure et genres des œuvres. En ce qui concerne la transgression externe, elle provoque une réaction d'attraction au niveau idéique des différentes esthétiques, qui sont, par la suite, «mises en dialogue».

#### **Vecteur transgressif externe: des esthétiques en dialogue: Voltaire/ Schiller/Shaw**

Pour mieux saisir cette transgression externe, nous proposons d'analyser le dialogue esthétique entre deux écrivains Voltaire et Schiller, qui présenterait le mieux cette hypothèse.

Nous partons dans notre analyse du mythe de Jeanne d'Arc de Voltaire puisqu'on est bien d'accord avec G.Steiner, qui écrit avec un peu d'ironie peut-être que: «Nous sommes tous dans une certaine mesure les descendants de Voltaire» [4, p.55]. Le poème narratif de Voltaire *La Pucelle* (1759), est l'œuvre qui a suscité le plus de polémiques et de réactions littéraires sur le sujet johannique. Quoiqu'elle ne soit pas amplement lue, reconnue, et analysée, nous revenons sur cette œuvre, car son approche du mythe nous semble une des plus originales. D'autant plus que, dans les conditions où elle a été écrite, par son destin et sa complexité, elle témoigne de la difficulté avec laquelle le mythe réinterprété entre dans l'univers d'attente du public et en quoi sa représentation dérange surtout par l'ampleur de sa mobilité. Or, Voltaire, dans cette liaison dialectique des œuvres, dans la pléiade des écrivains traditionnels pro-johanniques, réussit à faire une «r-évolution». Par sa construction non-figée et la thématique adoptée, le poème voltairien atteste de l'instabilité et d'une forme osmotique assez complexe, mais éclatée dans l'intérieur. Le sujet entamé par le poème présente des actions qui vont vers un but sans fin prédéfinie, l'œuvre ayant, dans ce cas, une structure instable et littéralement ouverte, car inachevée. C'est en tant que forme et sens, que cette œuvre représente le témoignage parfait de l'instabilité que le mythe johannique travaille à l'intérieur des œuvres.

Plus particulièrement encore quant au mythe de Jeanne d'Arc et son appropriation voltairienne, on ressent sa fonction fort conative qui attire aussitôt une œuvre-réponse, qui s'encadre à son tour dans cette chaîne des œuvres que le mythe met en mouvement. A ce propos, l'exemple le plus saisissant représente cette liaison de mouvement entre l'œuvre de Voltaire et de Schiller. Quoique différentes en tant que structure et genres, les deux œuvres se rapprochent de manière paradoxale dans l'affirmation des idéaux des siècles.

La personnalité de Jeanne d'Arc, voilée dans les légendes, représente un bon exemple de réalisation du but voltairien pour une double motivation: pour le fait qu'elle a été accusée de sorcellerie et pour son voilement dans le mystère et la croyance dans l'accomplissement d'un destin divin. Cependant, l'œuvre voltairienne a été longtemps et continue à être jusqu'à maintenant interprétée parfois de façon erronée. F. Schiller fait figure à l'époque d'auteur classique extrêmement préoccupé par les problèmes esthétiques. A la différence de Voltaire, dont le style ironique et acerbe est évident, F. Schiller renonce aux accusations et aux critiques dans sa *Jungfrau von Orléans* (1801). Si même ils luttent pour les mêmes idéaux du siècle des Lumières, pour l'écrivain allemand, l'art prend le lieu de la religion, elle seule ayant le pouvoir d'éducation de l'homme. Car, à l'époque de Schiller «Die Aufklärung etablierte sich also an dem unpolitischen Ort, jenseits der Gesetze des Staates, um sich den Gesetzen von Vernunft und Moral zu verpflichten» («Les Lumières s'établissent sur un terrain apolitique, en dehors des lois de l'état pour se préoccuper des lois de la raison et de la morale» [5, p.10].

L'auteur allemand a voulu, non simplement, défendre certains idéaux des Lumières et réaliser une réponse au poème voltairien, mais plus que ceci, il a voulu montrer l'exemple fort idéalisé, qu'incarne la figure de Jeanne d'Arc, opposé à la société matérialiste française qui s'affirme à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle. Le fait que la

Jeanne de Schiller ne correspond pas à la Jeanne historique, sert d'argument pour cette thèse de réponse de l'œuvre allemande à celle française.

Prenant par exemple la question de la liberté, on peut constater qu'à la différence de Voltaire, pour l'écrivain allemand, la liberté a plutôt la signification de liberté intérieure. Dans cette perspective, la grande faute de Voltaire semble avoir été notamment cette dé-idéalisation de Jeanne et sa présentation à l'appui d'un langage «mesquin», ce qui a causé une interprétation directe et, par conséquent, fautive de son œuvre. L'idéalisation de la Jeanne d'Arc schillérienne, s'éclaire par le désir de réhabilitation la personnalité française pour exprimer des objectifs humanistes. Le classique allemand, quoiqu'il dénonce l'injustice et l'intolérance tout comme Voltaire, considère que les hommes peuvent être éduqués, dans l'esprit des Lumières, exclusivement par la création et l'idéalisation du monde artistique, fictif. C'est donc un dialogue conceptuel à la fois esthétique, littéraire et stylistique qui peut être saisi à travers le mythe de Jeanne d'Arc qui se dédouble en deux images antithétiques opposant deux axes idéaliste et rationaliste. Albrecht Betz intitule un article sur Schiller et Voltaire: «Vom Krieg des Schönen mit dem Witz: Die Jungfrau, Schiller und Voltaire» [6, p. 60], dans lequel il analyse les deux classiques expliquant que la manière ironique de Voltaire n'était plus adéquate pour la période de crise post-révolutionnaire et qu'elle s'oppose gravement au style sérieux et pathétique schillérien.

Cette tonalité rebelle et dure voltairienne sur le plan des idées, dans la vision de Schiller, correspondrait en France à Robespierre. Sur le plan philosophique Kant (dont l'œuvre était admiré par Schiller) et Robespierre représentent deux penseurs et juges du siècle. Dans ses observations sur la philosophie allemande et la révolution française H. Heine [6, p.61] met en corrélation les deux discours des penseurs français et allemand qui renversent le système social et philosophique de l'époque, un par la terreur (Robespierre) et l'autre par l'idéalisme (Kant). Les accusations apportées à Voltaire visent le manque de sérieux et d'âme dans son œuvre écrite sous le masque de l'ironie, le reproche le plus fort visant encore la frivolité de ses idées. L'honneur de Schiller, en tant qu'admirateur de l'esthétique kantienne, consistait dans la réussite de l'anéantissement de l'agresseur qui est la plaisanterie ou la moquerie voltairienne qui attaque la pureté des idées humanistes.

C'est à l'exemple de ces deux auteurs de la période des Lumières, qu'on peut déduire que le dialogue qui s'instaure est un dialogue au niveau esthétique, car si toutefois Schiller ne reprend pas directement tous les aspects du mythe johannique présents dans le poème voltairien pour les réhabiliter, il réduit son but à quelques éléments, et de manière plus saisissante cette réplique est faite en tant que forme (la tragédie contre le poème narratif) et style (le sérieux contre l'ironie). Ces deux aspects valorisent l'esthétique idéaliste et s'opposent directement à l'esthétique voltairienne. La *fonction irradiante* du mythe fait transgresser des frontières esthétiques et culturelles, mettant les œuvres en conversion et dialogue. C'est une thèse valable de même pour la continuation du dialogue, car Bernard Shaw construira sa pièce par opposition à celle de Schiller.

Le 20<sup>ème</sup> siècle, siècle de l'absurde, de l'analyse et de la réflexion, rattrape certains éléments du mythe johannique et les réinterprète. Dans le domaine du théâtre, cette réinterprétation joue en tant que réaction à d'autres œuvres et le mythe dans le domaine théâtral parvient à déplacer les frontières établies, ou encore à les défaire.

Remarquons donc, que pour l'écrivain irlandais, le mythe johannique représente une modalité d'affirmation de son esthétique également. Shaw, réputé pour son ironie dite intellectuelle, axe son œuvre consciemment dans cette ligne des œuvres qui s'approprient le mythe johannique. A part les interprétations pseudo-scientifiques, qui posent Jeanne comme une figure de résistance de la population irlandaise contre les Anglais, sur laquelle nous ne voulons pas insister ici ; il est important d'observer que Shaw ne fait en réalité que recopier certaines répliques données par Jeanne durant son procès d'accusation de 1431. Or, mises dans un contexte théâtral, ses répliques qui configurent l'image de l'héroïne sont considérées par le lecteur comme inventées. Ce renversement de registre, est appliqué par Shaw en opposition avec la pièce schillérienne qui s'avère trop fade et fausse, si l'on tient compte de la réalité historique.

Le mythe johannique au 20<sup>ème</sup> siècle, influencé par les nouvelles esthétiques, perd certaines fonctions faisant bouger la structure des œuvres comme on peut le saisir chez Shaw, Brecht, Keneally.

#### **Vecteur transgressif interne: formes hybrides chez Shaw / Brecht/ Keneally**

Concernant le sujet de Jeanne d'Arc, l'introduction du mythe dans le théâtre équivaut à ce double positionnement du mythe qui mouvemente la structure et la tonalité des œuvres leur donnant une force spécifique. La loi commune qui gouverne les œuvres *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Saint Joan* et *Red blood, sister rose*, c'est la loi de la rupture, d'une rupture interne. Le mythe, gouvernant la logique de

ces œuvres, déconcentre leur structure. C'est une construction à fragments, provoquant une altération aussi de la forme qu'on peut repérer surtout chez Th. Keneally et B. Brecht. Chez Brecht, il s'agit de la construction fractionnée par tableaux, chez Keneally d'une œuvre fragmentée par livres [book I - IV] et l'alternance asymétrique des passages narratifs et dialogiques, plus encore, des passages épistolaires intercalés. Moins structurées fragmentairement de manière évidente, la pièce en six scènes de Shaw offre une tension tendue à l'intérieur de sa structure, étant précédée par une préface assez importante, car explicative, une préface aussi grande que la pièce proprement dite, formant d'ailleurs un corpus quasi-figé avec la pièce elle-même.

Dans ce travail de démontage de la structure, on remarque que le mythe à son tour ne peut plus garder sa forme intacte, il change en changeant. Cette technique nouvelle est importante parce qu'elle permet de dénoncer toute contrainte de structure et d'esthétique ultraidéaliste. L'atteinte à la structure, à la forme se miroite par la suite dans la structure du fond. Par conséquent, la déformation/la désacralisation de la structure aura pour effet la désacralisation de la valeur inhérente du mythe johannique.

L'œuvre la plus exemplaire dans ce sens reste le poème voltairien portant l'empreinte du mythe, qui ébranle sa structure. Les chants du poème conservent une certaine indépendance, mais cette indépendance est toujours relative. Il est probable que dans le cas de Voltaire, cette *structure déstructurée* soit motivée par le destin assez mouvementé et problématique de l'œuvre. Le mythe de Jeanne d'Arc démembrant la structure, déstabilise la tonalité et l'image des œuvres analysées. Axées sur plusieurs genres, les œuvres de notre corpus, se voient toutes envahies par la narrativité. Selon nous, l'affirmation de la narrativité peut s'expliquer par trois facteurs, le premier vient de la structure narrative inhérente au mythe, le deuxième, tient du désir de construction des représentations à travers des images, la troisième raison naît du style explicatif et argumentatif qui caractérise les trois œuvres.

Ainsi, comme Voltaire procède à la création d'un poème épique, B. Brecht réalise une pièce épique et Th. Keneally situe son œuvre toujours dans cet espace intermédiaire entre le théâtre et le roman. Aussi peut-on dire que vu l'importance accordée aux passages narratifs dans *Red blood, sister rose*, cette œuvre se rapproche plutôt du roman que du théâtre. Construite à partir des deux genres, elle devient une construction hybride. Chez Thomas Keneally, la forme dramatique cède à celle narrative. La narration non seulement y attaque le dramatique comme dans la pièce brechtienne, elle l'englobe, le supprime, le digère complètement. Chez cet auteur, plus que chez les autres, la construction narrative du mythe s'affirme dans sa totalité, les didascalies traditionnelles prenant la valeur des «oublés» dans le narratif.

Il est évident que dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* et *Red blood, sister rose* cette domination de la narrativité est explicable par des raisons esthétiques et l'intentionnalité des auteurs. On remarque toutefois que dans ces deux œuvres se structurent autour des actions décrites, autour du mouvement. Si Voltaire présente les actions de Jeanne, et surtout de l'armée sous la «croûte sucrée» de l'aventure ridicule, Keneally, fort sarcastique dans ce cadre d'idées, axe son sujet sur l'enchaînement des actions de l'armée, aussi en tant qu'aventure, alors chez Brecht l'action est suggérée lors des passages narratifs à valeur explicative, sa Jeanne étant avant tout en action verbale.

«Arbeiter und Arbeiterinnen, darunter Johanna. Ein Trupp der Schwarzenstrohüte kommt. Johanna steht auf und winkt ihnen während des Nachfolgenden verzweifelt ab» [7, p.91].

et

«Johanna:

Welch ein Wind in der Tiefe! Was für ein Geschrei

Verschweigst du, Schnee?

[...] Eßt die Suppe, ihr!

Schüttet nicht die letzte Wärme aus, ihr

Keinenebutemehr! Eßt die Suppe! [...]» [7., p.141].

L'œuvre de Keneally, (il est plus juste de parler de drame-roman), procède à structurer le sujet de l'œuvre à deux niveaux : de l'aventure et des réflexions. A l'aventure correspond la narration (les passages narratifs, permettant de rendre mieux ces mouvements), tandis qu'au niveau des idées, de la signification correspond le dramatique. Nous qualifierons alors l'œuvre de Keneally de pièce-roman, parce que les dialogues chez lui ne sont pas de simples dialogues de roman qui ferait de l'œuvre un roman dans le sens traditionnel du terme. Selon nous, ce sont des dialogues qui ne font pas un corpus figé avec les séquences narratives. Plus que ceci,

ces narrations elles mêmes sont parfois «raflées» par des microséquences narratives d'un autre statut, celui des didascalies théâtrales, ayant une autre fonction que celle explicative. Notamment à travers ces séquences illustratives, on peut saisir le dialogue implicite de l'auteur au lecteur.

«Jehanne: There's no need to feel bad. We're all going to get inside that place.  
*They wanted her promises pass. Who could tell if they believed her?» [8, p.241].*

Dans ce cas, l'œuvre de Keneally, de même que celle de Brecht et Shaw, dédouble le regard du lecteur. Un regard suit des vecteurs différents : les actions, les personnages, leur évolution et l'autre vecteur demande un regard analytique qui est toujours alimenté par les commentaires ironiques de la voix directe de l'auteur.

«Jehanne: Monsieur don't you know I'm Jesus' sister.  
*She was half joking at him if not to herself» [8, p.283].*

La singularité du texte est donc visible, car elle implique une distorsion de plusieurs niveaux de lecture. Notre hypothèse est que cette déstructuration est réalisée dans la perspective contrastive du mythe adopté par les œuvres littéraires qui s'opposent à l'histoire. Le mythe johannique se veut en dehors de l'histoire, et se veut éclaté, réactualisé, mais pas dans son intégralité.

En même temps la présence directe du discours de l'auteur dans la narration a pour conséquence de rapprocher le drame du roman, c'est-à-dire d'établir une continuation générique du «mélange des genres dramatiques», un glissement d'un «mode» à l'autre [9, p.149].

Le mythe johannique «n'explose» pas de manière identique l'œuvre de Bertolt Brecht. Chez Brecht *Die heilige Johanna*, présente une déformation toute «consciente» de la structure. Contre la structure linéaire de la prose, s'oppose le vers qui interrompt sa logique. Brecht emploie les procédés discursifs alternant le vers et la prose, son dialogue est donc également un *dialogue-concurrence* de ces procédés. Le pathétique des vers du chœur contraste de manière véhémement avec l'ordinaire des dialogues des personnages des abattoirs. Ainsi, la prose brechtienne détient le rôle double d'avancer des discordances en déséquilibrant l'union entre l'idéal et la réalité présentée. Les chants aberrants du chœur parlant de l'idéalisme contrastent avec les propos des personnages :

«Johanna:  
 Wo wohnt Mauler ?  
 Die Arbeiter :  
 Dort, wo das Vieh verhandelt wird, in  
 Einem großen Gebäude, der Viehbörse.  
 «Die Schwarzen Strohhüte :  
 Nicht misch dich in irdischen Zank!  
 Dem Zank verfall, wer sich hineinmisch!  
 Seine Reinheit vergeht schnell. [...]» [7, p.21].

Par ce procédé, B. Brecht réfute toute emprise emphatique idéaliste caractéristique pour le théâtre traditionnel, car pour lui: «La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut être de s'adresser moins à l'affection du spectateur qu'à sa raison» [10, p.198]. Ainsi, utilisant les techniques de montage, l'auteur allemand organise expertement l'équivoque. Il arrive à multiplier les points de vue, mais les éléments épiques, lyriques, dramatiques ne se complètent pas dans ses pièces, ce sont des éléments qui se contrastent, pour donner la dissonance des pensées. Si traditionnellement, la frontière entre la prose et le vers correspond à la frontière qui sépare le comique et le tragique, alors ce schéma est renversé dans l'œuvre brechtienne, car le comique s'il n'est pas dégagé par la prose, il est le résultat de cette nouvelle opposition entre la prose et le vers. C'est pourquoi, à nos yeux, cette dégradation de la tragédie, en tant que forme est doublée par une dégradation de la tonalité, de la dédramatisation.

De *roman en vers* que présente le poème voltairien, par la *pièce épique* brechtienne, le mythe de Jeanne d'Arc arrive à fonder une sorte de *pièce-roman* chez Keneally. La forte altération provoquée dans la structure se miroite dans la tonalité même, révisant la dimension tragique de ces œuvres hybrides.

**Références:**

1. Ubersfeld A. Lire le théâtre. Vol.I. - Paris: Belin, 1996.
2. Mace-Barbier N. Lire le drame. - Paris: Dunod, 1999.
3. Jauss H.R. Pour une esthétique de la réception. - Paris: Gallimard, 1978.
4. Steiner G. La mort de la tragédie. - Paris: Gallimard, 1993.
5. Beyer K. Schön Wie ein Gott und männlich wie ein Held. - Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlag, 1993.
6. Betz A. Vom Krieg des Schoenen mit dem Witz // Boher K.H. Sprache der Ironie, Sprachen des Ernstes. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.
7. Bertolt B. Die heilige Johanna der Schlachthöfe. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969 (1<sup>ère</sup> pub. 1929).
8. Keneally TH. Red blood, sister rose. - London: Sceptre, 1991, (1<sup>ère</sup> pub. ed. Collins L.T.D, 1974.).
9. Frantz P. L'esthétique du tableau au 18ème siècle. - Paris: PUF, 1998.
10. Brecht B. Ecrits sur le théâtre. - Paris: Gallimard, 2000.

*Prezentat la 28.12.2009*