

Résumés des Articles

R. C. Webb, *Le rôle créateur du public dans le théâtre français contemporain.*

Les dramaturges ainsi que les acteurs n'ont cessé d'exprimer l'importance du spectateur dans la création théâtrale (on pense à Jovet ou à Salacrou). Il n'en est pas moins vrai que dans la plupart des cas l'apport du public reste une coopération passive. Depuis les années soixante, cette passivité devant le spectacle est remise en question. D'abord, les happenings ont demandé la participation du public, souvent en l'agressant. Les animateurs de telles tentatives ont tendance à se contenter alors de la seule activité venant du public. Par la suite, tout un éventail d'expériences s'épanouit. Pour y mettre de l'ordre une classification peut s'établir selon le moment où l'on requiert la collaboration du public. Les uns exigent que les spectateurs, individuellement ou en collectivité, agissent ou fassent un choix pour que le spectacle prenne son sens (le théâtre simultanéiste de Michel Parent, *Votre Faust* de Michel Butor, quelques scènes du Grand Magic Circus). Non moins importantes sont les expériences qui donnent un rôle au public pendant l'élaboration même du spectacle soit en invitant les spectateurs à critiquer l'œuvre lors des répétitions et lectures publiques (le Théâtre du Soleil, Armand Gatti), ou bien en créant le spectacle à partir des expériences des habitants d'un quartier (*Cendrillon* du Grand Magic Circus, le nouveau théâtre politique de Benedetto, de Kraemer ou du Théâtre-Action de Grenoble, l'animation culturelle de Gatti). Devant de telles expériences, le critique se trouve obligé de repenser ses distinctions de base (entre auteur, spectateur et l'œuvre) mais peut-être aussi d'aller à la recherche d'une approche qui convienne mieux à une nouvelle conception de l'activité théâtrale.

Irene Eynat, *Craig et les marionnettes*

Deux carnets inédits, datant de 1905/6, nous apportent de nouvelles informations sur le concept de la surmarionnette et le Théâtre International de la Surmarionnette que Craig devait construire à Dresde et inaugurer en mai 1906. Craig en avait dressé des plans très détaillés. Ses notes portent sur le bâtiment, la scène, la salle, l'éclairage, un système de sonorisation en avance sur l'époque (pour musique et effets spéciaux). Craig établit aussi des règles pour l'organisation du travail, prévoit une campagne publicitaire et projette un budget. Le répertoire annoncé se distingue par l'attention portée au mouvement,

aux jeux scéniques et à l'utilisation de la voix. Pour sa distribution, Craig espère 'trouver' 25 à 35 surmarionnettes aussi bien que des acteurs. La marionnette est humanoïde et mesure entre 1m30 et 1m50 et ses mouvements seront réglés selon des lois préétablies. Craig fait une distinction entre 'mouvants' et 'parlants' et propose un emploi symbolique du masque. Le projet n'aboutit pas et en 1907 Craig est à Florence faisant des expériences avec des marionnettes de taille plus réduite.

James McCarthy, *Le théâtre républicain durant la guerre civile espagnole: Numancia de Rafael Alberti*

Numancia, adapté de la tragédie de Cervantès *El Cerco de Numancia*, fut joué à Madrid en décembre 1937, alors que la ville était assiégée par les nationalistes. Qualifié par Alberti de 'versión actualizada', *Numancia* est un exemple de ce 'teatro de urgencia' encouragé par le gouvernement républicain qui y voyait une arme de propagande. Ce type de pièces étaient courtes, dynamiques, politiquement claires et faciles à monter. Alberti, auteur prolifique du 'teatro de urgencia', suivit ces principes en adaptant Cervantès. Certains épisodes de l'original sont supprimés et la longueur des tirades est réduite. Le 'teatro de urgencia' luttait contre la guerre, mais son apport stylistique à l'avant-garde théâtrale n'est pas à négliger. Ce mouvement de radicalisation théâtrale, méconnu en Espagne même, mérite d'attirer l'attention des chercheurs.

Redmond N. O'Hanlon, *La théâtralité selon Arden*

En 1977 John Arden publiait *To Present the Pretence*, recueil d'études dans lesquelles il s'efforçait de définir ce qu'est le théâtre et ce qu'il pourrait devenir. Ces études témoignent aussi du chemin parcouru par l'auteur dans le domaine de l'engagement politique, d'un vague libéralisme de gauche vers un militantisme néo-marxiste. La radicalisation de ses positions politiques a éloigné Arden de ses préoccupations spécifiquement théâtrales et l'a conduit à des contradictions sur le plan théorique. Ces contradictions (chez Arden et dans le théâtre même) sont exprimées le plus clairement dans des études récentes sur le rôle de l'auteur et du metteur en scène dans le théâtre contemporain: Arden affirme que l'auteur ne doit pas être exclu du montage de ses pièces et qu'il devrait, au contraire, jouer un rôle primordial lors de la création. Arden attaque la dictature du metteur en scène qui, à son avis, dilue toute pièce qui veut communiquer un message politique radical. Par

ailleurs, Arden fait preuve d'une grande perspicacité en matière théâtrale dans une série d'analyses de pièces particulières comme si, à ces occasions, l'homme de théâtre échappait à l'emprise de l'idéologue. Malgré bon nombre de contradictions, ces travaux d'Arden ont jeté les bases pour l'élaboration systématique d'une théorie du théâtre politique.