

Résumés des Articles

Robert K. Sarlós, *A. M. Nagler et la recherche théâtrale aux Etats-Unis*

Dès son arrivée aux Etats-Unis en 1946, A. M. Nagler a joué un rôle important dans le développement de la recherche théâtrale américaine, dont le pionnier fut Brander Matthews. Par son enseignement et ses publications, Nagler s'est acquis une réputation mondiale. Il fut un membre fondateur de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale et de l'American Society for Theatre Research. Directeur de nombreuses thèses de doctorat, il a toujours insisté pour que ses étudiants attachent plus d'importance à la représentation théâtrale qu'au texte écrit. Son exigence pour une documentation sûre et vérifiée et pour une transcription précise et honnête de tout document est aussi exemplaire que sa mise en garde contre les conclusions hâtives et les reconstructions douteuses. Grâce à lui, on a pu se débarrasser de nombreux faux mythes tenaces et de maintes spéculations oiseuses. La nouvelle génération de chercheurs, assurés de fermes fondations, peuvent élargir leurs horizons avec confiance et bénéficier de nouvelles méthodologies et approches théoriques. Dans un bref entretien, A. M. Nagler exprime sa satisfaction quant aux résultats déjà obtenus et son optimisme vis-à-vis de l'avenir.

Georges Baal, *Le théâtre d'avant-garde en Hongrie dans les années vingt, et trois pièces de Tibor Déry*

L'avant-garde hongroise s'est groupée, entre 1915 et 1925, autour de la revue *Ma* éditée par L. Kassák, à Budapest puis à Vienne. Liée à tous les courants qui secouaient l'Europe artistique, elle présentait aussi de nombreux traits originaux. Théoricien, critique et metteur en scène, J. Mácza a œuvré, par des manifestes provocateurs, au renouveau du théâtre, marqué dans sa forme par l'abstraction et le chaos (influences expressionnistes et dadaïstes), et dans le fond par un engagement politique complet. Dès 1922, un groupe très proche du mouvement ouvrier, a poursuivi à Budapest une expérimentation théâtrale, souvent dans la clandestinité. En 1926, Tibor Déry – en exil en Italie, après un séjour à Paris – a écrit trois pièces d'inspiration surréaliste: *Le bébé géant*, *Que prenez-vous au petit déjeuner?* et *Le vélocipédiste bleu*. Ces pièces se caractérisent par l'utilisation d'une écriture futuriste-dadaïste-surréaliste pour exprimer une remise en question de problèmes universels: la vie et la mort, l'amour et la famille, les rapports sociaux. Elles font aussi un appel ingénieux à de nouvelles techniques théâtrales:

action simultanée, projections, poupées, masques . . . La tragédie de l'avant-garde hongroise, réprimée par le fascisme et deux guerres mondiales, occultée par le stalinisme, se reflète dans les quarante ans qui séparent l'écriture et la première publication des trois pièces de Déry qui, on s'en apercevra bientôt, figurent parmi les chefs-d'œuvre du théâtre des années vingt.

Philip Auslander, *'Théâtre sacré' et catharsis*

Le 'théâtre sacré', selon l'expression de Brook, aspire à la communication de l'intangible et d'expériences à caractère universel. Ce but est commun à la pratique théâtrale de Copeau, Artaud, Grotowski et, bien sûr, Brook lui-même. Ces quatre hommes de théâtre recherchent, grâce à une certaine catharsis, à transformer l'état affectif du spectateur. Copeau et Brook désirent recréer une unité parmi les spectateurs à travers l'inconscient collectif par la projection d'images archétypes. Leur notion de catharsis dérive d'Aristote: le théâtre doit créer les conditions d'une parfaite harmonie intérieure. Bien qu'Artaud et Grotowski aient aussi recours à des idéogrammes archétypes, leur point d'attaque est le spectateur individuel qui doit, selon eux, confronter son propre inconscient. Leur version de catharsis correspond à celle en vogue en psychothérapie. Le récent travail 'para-théâtral' de Grotowski constitue un lien important entre ces deux concepts, car Grotowski est maintenant convaincu que par la révélation de l'inconscient individuel, on parvient à atteindre l'inconscient collectif et qu'une catharsis thérapeutique conduit à une catharsis communautaire.

Dana Rufolo-Hörhager, *Appia et Stein*

'Monumentalité' (1922) contient les idées concrètes d'Appia sur l'architecture théâtrale (cf. pages 31 et 33). Le nouveau théâtre de la Schaubühne am Lehniner Platz, à Berlin, (inauguré en septembre 1981) est à bien des égards une réalisation de ce théâtre idéal. Construit par l'architecte Jürgen Sawade, selon les désirs de Peter Stein, ce théâtre se distingue par sa flexibilité absolue, tant du point de vue des créateurs que des spectateurs.

D. Keith Peacock, *La dynamique théâtrale et les rapports de force*

La critique (universitaire) dramatique en Grande-Bretagne a jusqu'ici presque complètement ignoré le besoin de définir une méthodologie et

une terminologie qui s'appliquent également au texte et à la représentation. Il nous faut développer un discours spécifique qui permette de rendre compte des dimensions spatiales, temporelles, gestuelles, des qualités d'émotion, des divers rythmes, de la vitalité théâtrale d'une pièce, aussi bien que de sa composition littéraire et de son contenu intellectuel. Une méthode adéquate pourrait prendre comme point de départ le potentiel dynamique de la représentation que nous avons appelé le 'status interaction' (\approx les rapports de force existants entre deux ou plusieurs personnages à un moment donné de l'action). La succession, l'intensité et la durée de ces *interactions* commandent la perception de l'acte théâtral par le spectateur et sous-tendent la pulsion émotionnelle de la pièce. Vu en tant qu'unité textuelle (et segment privilégié de la représentation), l'*interaction* permet de structurer l'analyse des données temporelles, spatiales et techniques contenues dans le dialogue et les didascalies.

T. A. Joscelyne, *L'avant-garde milanaise au début des années 80*

Malgré un air de santé, dont témoigne le succès international de Dario Fo, l'avant-garde milanaise se trouve devant un dilemme: d'un côté, le *gesto* devient de plus en plus dérivatif et vide de sens; de l'autre, l'absence de nouveaux textes se fait cruellement sentir. Le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) a développé son propre concept du *gesto* dans les années 70, basé sur le 'théâtre pauvre' de l'Est, le théâtre oriental et les marionnettes italiennes. Le Teatro Verdi a poursuivi une démarche parallèle et s'adresse à la jeunesse, alors que Teatro Quartiere explore la *nuova spettacolarità*. La réouverture de la Piccola Commenda par la Cooperativa Teatrale Nuove Parole marque un retour vers le texte écrit. Une ligne semblable est poursuivie par le Teatro dell'Elfo dans l'espoir d'encourager l'écriture de pièces nouvelles, alors que Salone Pier Lombardo se spécialise dans la réinterprétation des classiques. Le Centro Teatrale dell'Hinterland pratique un théâtre politique qui fait appel autant à l'écriture qu'à l'improvisation libre. En définitive, la richesse actuelle – malgré un certain malaise – et les promesses de l'avenir nous permettent de conclure que l'opposition entre *gesto* et *testo* est un faux problème, car la grande force de l'avant-garde milanaise est justement sa capacité d'intégrer les éléments visuels et gestuels dans un théâtre engagé.

David Jeffery, *Théâtre Ouvert*

En 1971, Lucien Attoun, metteur en ondes sur France-Culture et éditeur de théâtre chez Stock, lançait Théâtre Ouvert. Pendant huit ans le lieu de rencontre privilégié fut le Festival d'Avignon, mais en 1981, tout en poursuivant ses activités multiples à travers la France, Théâtre Ouvert s'est établi d'une façon plus permanente au Jardin d'Hiver, à Paris. (Nos lecteurs sont invités à se reporter à l'article qui contient de nombreuses citations françaises.)