

# Résumés des Articles

Kenneth Bennett, *The Philanthropist et Le Misanthrope*

Le fait que *The Philanthropist* de Christopher Hampton renverse le concept central du *Misanthrope* de Molière, tout en préservant l'aspect comique, suggère que la réussite de l'effet de comédie ne dépend ni de la structure de la fable ni de la matière traitée, mais du contexte comique créé par le dramaturge. Les deux auteurs ne peignent pas seulement l'irrationalité apparente de leurs protagonistes, mais aussi les folles attitudes de la société en général. Paradoxalement, Alceste et Philip montrent plus de raison dans leur déraison que ceux qui les entourent, ce qui a pour effet de maintenir une distance objective entre le spectateur et l'action représentée, distance nécessaire à l'éclosion du comique, étant donné que le potentiel tragique est fort grand dans les deux cas. Les auteurs déforment, compriment et remodelent la réalité par un traitement hyperbolique du langage, des personnages et des situations, tout en conservant une certaine logique esthétique à l'intérieur des structures dramatiques. De cette combinaison d'exagération et de cohésion interne émerge une nouvelle vérité, reçue indirectement et à travers une vision comique. La comédie atteint son but: nous ne rions pas seulement des travers du philanthrope et du misanthrope, mais nous prenons aussi conscience de la présence de ces travers en nous-mêmes.

David George, *La commedia dell'arte et le cirque dans le théâtre de Benavente*

Une étude de la *commedia dell'arte* et du cirque dans l'œuvre de Jacinto Benavente (1866–1954) témoigne du changement d'attitude de l'auteur vis-à-vis du théâtre et de l'art survenu entre 1892 et 1916. Jusqu'en 1905 la *commedia dell'arte* (*Cuento de primavera*, 1892) et le cirque (dans plusieurs écrits datant de 1905) représentent un monde artificiel, plein de couleurs et de vitalité, bien supérieur au monde prétendument réel. La sentimentalité d'une telle attitude est typique de la littérature *modernista* hispanique de la fin du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècles. Dans *Los intereses creados* (1907) s'établit une certaine tension entre sentimentalité et grotesque, entre réalité et fantaisie, entre passé et présent (cf. le rôle de Crispin). Mais une atmosphère sentimentale y règne encore, surtout

dans la peinture des passions amoureuses. Dans *La ciudad alegre y confiada* (1916) Benavente tourne le dos à l'art/divertissement. Les personnages de la *commedia dell'arte* symbolisent dès lors décadence et opportunisme: il n'y a plus de place pour eux dans le monde nouveau qui doit affronter et combattre les problèmes et les divisions créés par la vie politique espagnole et la première guerre mondiale.

Laurence Senelick, *La mise en scène de Hamlet par Craig et Stanislavski*

Malgré ses imperfections, la mise en scène d'*Hamlet* présentée au Théâtre d'Art de Moscou en 1911/12 par Stanislavski, en collaboration avec Craig, reste une date importante dans l'histoire du théâtre moderne. Il est ironique de constater que Craig concevait la pièce en monodrame, en opposition à l'approche positiviste et psychologique du Théâtre d'Art alors que, à son insu, un mouvement s'élaborait dans d'autres milieux théâtraux russes qui allait dans le même sens que lui: pour Vyacheslav Ivanov le dramaturge était un phare qui révélait des vérités profondes; Fyodor Sologub n'admettait qu'un seul créateur de l'objet théâtral et Nicolai Evreinov définissait le monodrame comme une pièce vue à travers l'âme du personnage principal. Meyerhold lui-même aurait été un collaborateur plus réceptif aux idées de Craig. Mais la conception craigienne d'*Hamlet* était trop personnelle pour être partagée. En définitive, et malgré tous ses défauts, l'*Hamlet* moscovite libéra Shakespeare du carcan victorien et de l'idée de pur conflit psychologique pour s'ouvrir sur un monde recelant des vérités cachées.

David Whitton, *Écriture dramatique et écriture scénique: points de vue de deux auteurs dramatiques.*

La tendance moderne, qui se dessine très nettement dans le travail des metteurs en scène de "l'école latine" de Paris (Garcia, Lavelli, Savary) à remplacer le principe de la fidélité au texte par une *écriture scénique* autonome pose à l'écrivain un problème d'adaptation. Pour Ionesco, les qualités requises du metteur en scène restent surtout la fidélité et la soumission, tant à ses indications scéniques qu'au texte et au sens de l'œuvre. Lorsque ses consignes ne sont pas suivies (*Les Chaises*, *Rhinocéros* etc.) nous assistons à un véritable antagonisme entre *écriture dramatique* et *écriture scénique*. L'attitude d'Ionesco s'explique en partie par le fait que, pour lui, ses pièces comportent une signification précise qu'il importe de

transmettre au public. Arrabal, par contre, avoue ne pas “comprendre” ses pièces. Il accorde une liberté absolue au metteur en scène, considérant l’écriture et la mise en scène comme deux actes de création totalement distincts. Mais cette divergence entre *écriture dramatique* et *écriture scénique* n’est qu’apparente: le genre de mise en scène qu’il préfère (celui de l’école latine) est précisément celui qui, sans pour autant respecter les formes précises du texte, illumine le mieux le caractère de son univers théâtral où les visions de cauchemar et les images plastiques ont plus d’importance que le texte. Il faut cependant ajouter que ses plus récentes pièces, après ces expérimentations plastiques, semblent marquer un retour au verbe comme moyen principal d’expression théâtrale, aussi bien dans l’écriture que dans la mise en scène.

Colin Manchester, *La réglementation de l’obscénité au théâtre en Angleterre*

En 1968, la censure théâtrale, traditionnellement exercée en Angleterre par le Lord Chamberlain, chef du protocole de la Maison royale, fut abolie et remplacée par une loi régissant la représentation et la mise en scène de pièces à caractère obscène. Un certain nombre de spectacles, tels *Hair* et *Oh! Calcutta!* montés récemment, n’auraient certainement pas vu les feux de la rampe sous l’ancien régime. Personne n’a encore été poursuivi aux termes de la nouvelle loi, mais la situation pourrait changer. Un comité gouvernemental propose *l’interdiction absolue* (a) de tout spectacle présentant des actes sexuels outrageant la morale de ‘gens raisonnables’ et (b) de tout spectacle exploitant la sexualité de mineurs de moins de 16 ans. Une autre proposition vise à *restreindre* la représentation de spectacles qui outrageraient la morale de ‘gens raisonnables’, selon des critères qui restent à définir. Il ne semble pas que ces ajustements aient le moindre effet pratique. Cependant les remous créés actuellement dans l’opinion publique par la pièce de Howard Brenton *The Romans in Britain* (Les Romains en Grande-Bretagne), jouée au National Theatre de Londres (octobre 1980), pourraient remettre toute la situation en question.