

## Résumés des Articles

Barbara G. Mittman, *Le maintien de l'ordre sur la scène parisienne aux XVIIe et XVIIIe siècles*

Pendant environ 130 ans, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, des spectateurs furent présents sur la scène des théâtres parisiens. Chez Molière, le nombre de ces spectateurs se limita à 32. Mais à la Comédie-Française, cet effectif dépassa souvent 200. Evidemment, le contrôle du nombre croissant de petits marquis réclamant ces places prestigieuses devint de plus en plus difficile. Plusieurs documents, dont certains inédits, témoignent de la diversité des tactiques employées : balustrades de chaque côté de la scène, ordonnances royales sévères, gardes armés à l'entrée de la scène, cloisons stratégiquement placées, banquettes supplémentaires sur le plateau. Rien ne réussit à contrôler ces spectateurs tumultueux avant leur suppression au milieu du XVIIIe siècle. Cela remit de l'ordre sur la scène française, mais marqua en même temps la fin de l'ère du spectateur comme quasi participant au spectacle.

Linda Suny Myrsiades, *La tradition orale du Karagheuz grec*

Le Karagheuz turc fut introduit en Grèce par les conquérants ottomans à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles. Après la Libération de 1831, le théâtre d'ombres s'hellénisa et se développa d'une façon tout à fait autonome, inventant des actions, personnages, structures et thèmes propres au génie grec. Une représentation de marionnettes attirait – et attire encore – un vaste public populaire qui y trouve une réflexion sociale et culturelle plus appropriée à ses désirs que dans le théâtre traditionnel. Les premiers scénarios du Karagheuz grec étaient transmis oralement et ne furent pas imprimés avant 1921. Cette transmission orale, à la façon homérique, a permis aux marionnettes grecques d'échapper à l'emprise du théâtre littéraire et à préserver son originalité, le caractère comique du contenu et la psychologie unique de ses personnages de tragi-comédies. [L'article contient une discussion détaillée des formes et donne une foule d'exemples – ce qui ne se prête malheureusement pas à un résumé.]

Marina Maymome Siniscalchi, *E. G. Craig: Le théâtre pour marionnettes*

Dès les débuts de son activité théâtrale, Craig attacha une importance fondamentale à la marionnette: en tant que synthèse de toutes les caractéristiques humaines, elle était le véhicule idéal pour un théâtre d'images rejetant 'l'artifice du naturalisme'. Craig conçut son über-marionnette pour son 'Nouveau Théâtre', un théâtre/temple construit de blocs de pierre comme une cité de l'antiquité mythologique. La marionnette de Craig, loin d'être une caricature, était symbole, dieu laïc, de qui l'acteur devait apprendre à devenir un artiste qui soit en complète possession de ses moyens d'expression. *Drama for Fools* (Théâtre pour Fous) fut commencé au début de la première guerre mondiale. Craig voulait utiliser la marionnette pour critiquer un monde de violence, sourd au chant artistique. Le prologue s'ouvre par une conversation entre Beauté (Dieu) et Laideur (l'homme moderne). Les 119 scènes sont largement inspirées des théâtres classiques et médiévaux. Écrit entre 1914 et 1918, *Drama for Fools* est encore inédit et méritera de plus amples études.

Marc Roth, *Mettre en scène le Maître: Wagner, Appia et excès de théâtre*

Bien que la valeur des réformes scénographiques d'Appia soit reconnue, son interprétation de Wagner – source de son inspiration – est méconnue. La controverse concerne le rôle de la technologie: doit-on l'utiliser pour réinterpréter Wagner ou pour le mettre en scène selon ses intentions originelles? Les innovations appiennes ont résolu un grand nombre de problèmes créés par le manque de rigueur dans la conception scénographique wagnérienne et elles renforcent la puissance musicale et dramatique des œuvres du Maître. Le dispositif d'Appia pour *Das Rheingold* permet une meilleure réalisation de l'action telle que Wagner l'envisageait; ses décors pour *Die Walküre* et *Siegfried* dépeignent les milieux dramatiques tels qu'ils sont ressentis par les héros – une intention wagnérienne jusque-là inachevée. Avant que Meyerhold et Craig ne découvrent Appia, sa scénographie avait influencé Roller; et des décors appiens avaient fait leur apparition à Bayreuth avant Wieland Wagner. De récentes mises en scène, abstraites et/ou idéologiques, sont allées bien au-delà des principes appiens. Mais rien ne sert de s'exclamer: 'Retournons à Wagner!' Une telle attitude ne pourrait faire que du tort aux œuvres du Maître.