

Fanny BLIN¹

Le théâtre indépendant et sa presse critique : censure et dépendance dans l'Espagne franquiste

Résumé. – Les rapports entre le théâtre indépendant et le discours des critiques révèlent une paradoxale dépendance de cette dramaturgie vis-à-vis de sa presse spécialisée, au cœur d'une période de contrôle par la censure. À partir d'exemples de mises en scène d'œuvres polémiques et de leurs *reseñas* dans les revues de l'époque, cet article montre l'ambivalence du rôle de cette presse pour la diffusion d'un art engagé. La mise en évidence d'une perméabilité entre les deux sphères permet de mieux comprendre les circulations d'idées et les stratégies de masquage pour contourner la censure. Bien qu'elle révèle des mutations capitales pour l'histoire de la critique d'art scénique dans l'Espagne franquiste, la presse critique théâtrale constitue une source rarement exploitée pour elle-même. Or, ces articles et la profusion de nouvelles revues théâtrales entre les années 1950 et 1970 – *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipijiraina*... – nous éclairent aujourd'hui sur les représentations que les sphères progressistes avaient d'elles-mêmes, et sur la manière de penser le rôle du journaliste, puis du critique d'art, dans un contexte dictatorial.

Mots-clés. – Presse critique, Théâtre indépendant, Censure, Franquisme, Revues théâtrales.

¹ Université Gustave Eiffel, laboratoire LISAA-EMHIS.

Resumen. – Bajo la dictadura franquista, el sistema de censura de las publicaciones creó una relación de dependencia entre el teatro independiente y su prensa crítica. Por lo tanto, el presente artículo pretende examinar el tratamiento de las obras y tendencias más polémicas en la prensa especializada. Además, se nota una correlación entre el auge de las revistas teatrales – como *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipijiraina...* – y la defensa de una mayor libertad artística en el contexto del teatro independiente, o más generalmente, el teatro de protesta. Aquí se pone de relieve la ambivalencia del triángulo prensa–artes escénicas–Régimen, cuya evolución a lo largo de la década de 1960 revela importantes mutaciones en la manera de pensar y representar la postura del crítico teatral. La valoración cada vez más comprometida de un teatro libre e innovador se hizo mediante la difusión de semejantes revistas, que pudieron tener un papel en el éxito y la aceptación de las propuestas escénicas ajenas a los circuitos controlados por el poder.

Palabras clave. – Prensa crítica, Teatro independiente, Censura, Franquismo, Revistas teatrales.

À partir des années 1950, l'Espagne a connu un essor des revues spécialisées dans l'art scénique. Or, les relations que celles-ci ont entretenues avec le pouvoir franquiste se caractérisent par une ambivalence qui permet de mettre en évidence la dépendance du théâtre indépendant envers sa presse critique. Avant tout, dans quelle mesure pouvait-il exister un théâtre indépendant pendant la dictature ? Ses créateurs définissent ainsi le concept : « Un teatro libre, que rechaza cualquier forma de censura y que se lo debe todo a sí mismo² ». Conformément à ce manifeste, on s'intéressera ici à la jeune génération d'artistes qui souhaitent rompre les carcans de la scène traditionnelle, aux groupes qui conçoivent la création scénique comme une activité collective décloisonnée, mais aussi aux auteurs et aux troupes qui tiennent à mettre en scène leurs convictions progressistes, contestataires envers le Régime. Sans oublier les dramaturges militant pour un théâtre social et engagé, libre de ne pas respecter les directives de la censure, il sera pertinent d'explorer les circuits de production et les salles indépendantes ayant bravé les

² « Teatro Español: los grupos independientes », *Primer Acto*, n°104, janvier 1969, p. 6.

autorisations officielles. Toutes ces productions, qui émanent des marges et se développent hors des canaux prévus par la dictature, se trouvent au cœur d'un paradoxe puisqu'elles supposent une forme de confidentialité, mais dépendent également de la reconnaissance du milieu théâtral et de sa critique. Deux types de discours sont particulièrement révélateurs du paradoxe étudié : les articles qui osent dénoncer la faible qualité du théâtre commercial, et ceux qui vantent les mérites de créations innovantes. Un des aspects les plus symptomatiques de la collusion entre sphère théâtrale et univers critique est le contraste observable entre les discours de la presse traditionnelle et ceux de la presse spécialisée, qui se développe fortement à cette période. En effet, les pages « spectacles » de la presse traditionnelle avaient tendance à condamner sévèrement toute pièce polémique, alors que les revues spécialisées donnaient de plus en plus de place et de légitimité à des groupes dont les propositions scéniques étaient moins convenues. La comparaison des *reseñas* sur des mises en scène d'œuvres polémiques montre que certaines œuvres ont reçu une couverture médiatique contrastée : d'un côté, les artistes provocateurs étaient encensés par de rares articles, et de l'autre, ignorés ou vivement critiqués, avec des critiques passant sous silence certains éléments de scénographie. À l'inverse, les stratégies de mise en lumière utilisées par les critiques s'intéressant au spectacle vivant montrent l'implication de la presse dans les revendications de liberté artistique.

Les articles publiés dans cette presse se voulaient le reflet des représentations théâtrales, or ils nous éclairent aujourd'hui sur les mutations de la presse critique d'art, dans le contexte espagnol des décennies entre 1950 et la fin de la dictature. La première période du franquisme avait signé le renouvellement des critiques et diffusé leur enthousiasme en faveur des auteurs soutenant le Régime. Mais les années 1950 ont marqué un tournant en matière de rigueur critique et de qualité : la place octroyée au théâtre dans les pages de la presse espagnole a considérablement augmenté³, et le secteur de la critique s'est spécialisé. Lors de la naissance de la revue *Teatro* en 1952, le quotidien *ABC* soulignait que ce nouveau titre venait combler un vide dans ce domaine :

³ Cf. CASTRO, Antonio et GARCÍA MAY, Ignacio (ed.), *Recuerdos de la revista Teatro (1952-1957)*, Madrid, Colección Libros de la Academia, Academia de Artes Escénicas de España, 2019.

Acaba de aparecer, primorosamente editada, una revista que faltaba en nuestra antología de publicaciones: la revista del teatro. En su declaración de propósitos, los directores – Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Juan Manuel Polanco – afirman que sus propósitos son informar con la mayor probidad de los sucesos teatrales españoles y extranjeros; proporcionar un terreno adecuado para el desenvolvimiento de los estudios sobre estética teatral y dar a conocer obras y versiones importantes⁴.

Au-delà des suppléments centrés sur l'actualité de la scène, ou des rubriques « théâtre », comme celle de la revue *Correo literario* (1950-1954), une première vague de revues théâtrales naît alors. *Primer acto* est fondée par José Monleón en 1957, et dans cette lignée s'inscriront *Yorick* (en 1965), *Pipirijaina* (en 1974) et plus tard *El Público*. Pour interroger le rôle de cette presse critique dans la diffusion d'un théâtre « libre » et son impact sur la postérité de certaines pièces, il convient d'aborder l'évolution de la presse théâtrale pendant la période, avant de mettre en avant les relations étroites entre le monde de la scène et les journalistes-critiques. Enfin, la question de l'exposition et de l'engagement doit être posée, pour examiner les rapports de cette presse avec le pouvoir et avec les changements sociétaux à cette période clé.

Évolution de la place du spectacle vivant dans la presse

Au tournant des années 1950, la presse spécialisée ne se limite plus à constituer le simple reflet de l'actualité théâtrale. Presque toutes les revues de critique de spectacles dont le public était très friand au XIX^e siècle avaient alors disparu. Un champ s'ouvrait donc pour le renouvellement du genre⁵. L'évolution de la presse théâtrale sous Franco dépendait fortement des maisons d'éditions qui éditaient les revues théâtrales à l'époque, or il s'agissait d'organismes publics étroitement contrôlés par l'État, à l'exception des éditions universitaires qui servaient de mécènes à des revues spécialisées. Tout périodique était encadré par la « Ley de Prensa » de 1938, qui stipulait clairement : « Incumbe al Estado

⁴ Extrait d'un article publié dans le journal *ABC* du 7 décembre 1952, à propos de la publication du premier numéro de la revue *Teatro*.

⁵ On parle ici des revues à diffusion nationale, mais de très nombreuses revues locales naissent simultanément à cette période, et témoignent aussi de l'engouement pour la presse théâtrale.

la organización, vigilancia y control de la institución de la Prensa periódica⁶ ». Loin du quatrième pouvoir qu'elle prétendait être avant la guerre, la presse était alors conçue pour être au service du pouvoir et de la « vérité » que celui-ci souhaitait communiquer. Les directeurs de journaux et de revues devaient posséder leur carte du *Movimiento*, leur nomination pouvait être imposée aux périodiques, afin de maîtriser les contenus et diffuser des idées en adéquation avec la ligne idéologique du Régime. Dans ce contexte, l'art théâtral était bien sûr en ligne de mire des dirigeants, en tant que sphère de contestation par essence. Les représentations scéniques étaient surveillées de près pour éviter les messages politiques discordants et tout type de caricature du pouvoir. Par conséquent, aux yeux des dirigeants, la presse spécialisée devait jouer le rôle de tampon et de dernier « tribunal », après la censure. Tout du moins, l'intention était claire et affirmée par les autorités : il suffit d'ailleurs de rappeler que la presse a été sous la compétence du ministère de l'Intérieur jusqu'à la création du ministère de l'Information et du Tourisme en 1951. L'objectif affiché était alors d'opposer le plus de filtres possibles à tout type de discours polémique, la presse étant le dernier. Or, le secteur précis de la presse dite « théâtrale » prit un tout autre chemin.

En effet, l'intention de contrôle a été de plus en plus illusoire et la presse spécialisée a bénéficié d'un certain désintérêt du pouvoir, pour son caractère spécialisé supposément inoffensif. Pourtant, on constate dans l'histoire de ces publications une ambition croissante d'analyser l'impact d'un théâtre engagé sur la société. Une nouvelle génération de critiques, qui venaient non pas du domaine du pur journalisme, trop surveillé, mais du monde de la scène lui-même, s'est alors formée. C'est d'ailleurs cette genèse qui explique l'intérêt de ces critiques dans la diffusion d'idées progressistes, puisqu'ils sont concernés par les retombées positives de ces changements. Ils prendront alors de plus en plus de libertés vis-à-vis des consignes strictes du Régime. De quelques colonnes relatant l'actualité des théâtres et résumant les œuvres montées, le secteur s'est progressivement constitué en véritable presse spécialisée. Sous la forme de publications hebdomadaires ou mensuelles plus fournies, cette presse inclut alors des analyses de tendances, des interviews de dramaturges et metteurs en scène, des mises en perspective internationale. En outre, les revues commencèrent à publier des textes inédits. Cela permit de donner une place au théâtre indépendant, aux petites compagnies, à leurs auteurs, leurs

⁶ Loi du 22 avril 1938, article 1.

acteurs, leurs textes, rendant compte des mutations de l'art dramatique dans le pays. Une telle dynamique a abouti à la création d'une vocation beaucoup plus dense : cette presse ne relatait plus, mais devenait le moteur de tendances fortes, en promouvant un théâtre engagé, social. Un des principaux symptômes de ce tournant est la naissance de multiples revues centrées sur le théâtre.

Naissance d'une presse théâtrale à proprement parler

La quantité et la qualité des revues théâtrales nées pendant la dictature révèlent l'intérêt porté à l'art théâtral et la nécessité d'une presse spécialisée pour recueillir non seulement des critiques, mais aussi des réflexions sur les courants et l'évolution de l'art dramatique, comme sur son rôle social. L'impact de ces revues et le reflet qu'elles offrent de l'évolution du théâtre en Espagne à cette période charnière en fait une source primordiale pour toute réflexion sur le rapport entre la presse et l'art dramatique. Mais qu'implique la spécialisation des revues ? Le premier enjeu de cette sectorisation fut certainement celui de la fidélisation du lectorat. Fournir au public ciblé un format habituel, centré sur un point d'intérêt, s'inscrit dans une logique globale qui pallie l'extinction de revues spécialisées pendant la guerre, renouant ainsi avec la tendance observée entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle⁷. La mécanique d'abonnement se mettait alors en place, permettant de connaître son lectorat et de le guider vers des tendances théâtrales. La revue *Correo literario*, bien qu'elle ne soit pas exclusivement portée sur le théâtre, est révélatrice d'un début. Dès son lancement en 1950, elle fut le creuset de débats sur certaines pièces polémiques. Des dramaturges comme Alfonso Sastre ou Antonio Buero Vallejo y collaborèrent. Dirigée par Leopoldo Panero et financée par el *Instituto de Cultura Hispánica* (ICH), elle a compté

⁷ La revue hebdomadaire *La Crítica*, avait animé les critiques de spectacles depuis 1874, ainsi que la revue *El Teatro* née en 1880 et le fameux hebdomadaire *La España artística* qui a marqué la fin du XIX^e siècle. Depuis 1894, *El Diario del Teatro* commentait quotidiennement les mises en scène, tandis que naissait *El Proscenio*, une revue dans laquelle collaborèrent de nombreux dramaturges. Au début du XX^e siècle, le bimensuel *El Arte del Teatro* porta son regard critique sur la scène espagnole pendant quelques années. Durant les années 1930, de nombreux suppléments axés sur les spectacles existaient dans la presse locale, mais la guerre redistribua les cartes de ce panorama de la presse spécialisée, dont la renaissance fut laborieuse sous le franquisme.

au total une centaine de numéros. Cette revue est considérée par Javier Domingo comme « una de las tentativas más sólidas de apertura cultural⁸ ». On retrouve là l'idée centrale de l'ouverture, afin de compenser le cadre strict de la production culturelle dans l'Espagne franquiste. La revue *Teatro*, fondée en 1952, fut l'une des premières publications spécialisées sur cet art et a forgé un modèle de fonctionnement pour les suivantes. Elle incluait des articles de fond beaucoup plus longs que l'usage de l'époque, sur des mises en scène et des phénomènes de mode du théâtre, avec un regard sélectif et distant vis-à-vis du théâtre commercial. *Teatro* réunit de grands noms de la scène contemporaine et s'imposa comme le creuset de formation critique, sous l'égide de Alfonso Paso, José Monleón et José María de Quinto. On remarque d'ailleurs un mouvement de vases communicants entre les revues : *Teatro* est publiée entre 1952 et 1957, année de lancement de la revue *Primer Acto*, ce qui se traduit par des transferts de plumes d'une publication à l'autre. Ceux qui collaboraient à la première revue s'inscrivent bientôt dans *Primer Acto*, dont l'emblématique José Monleón. À titre d'exemple du soutien de la revue *Primer Acto* au théâtre indépendant, on peut relever la publication du manifeste du groupe de théâtre indépendant *Albor*, en 1964⁹, en préambule de critiques de leur travail.

En 1965, la création de la revue *Yorick*¹⁰ constitue l'exemple même d'une réunion de personnalités du monde du théâtre.

Sin duda, los años de *Yorick* cubren la etapa más amplia y efervescente del teatro independiente en España: teatro de grandes inquietudes que, desde finales de los cincuenta y encontrando su punto culminante en el mayo francés, proliferaba por cualesquiera latitudes y que en nuestro país actuaba como banderín de enganche de una modernidad teatral demasiado tiempo olvidada, y simultáneamente como eficaz expresión de las propuestas de futuro en todos los ámbitos¹¹.

⁸ DOMINGO, Javier, « Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso teatral de *Correo literario* (1950-1954) », *Anales de Literatura Española*, n°29-30, 2018, p. 245-263.

⁹ « Manifiesto del Teatro Estudio Albor, grupo de teatro independiente », *Primer Acto*, n°59, décembre 1964, p. 45.

¹⁰ Créée par Gonzalo Pérez de Olaguer et Francisco Jover.

¹¹ SANTOLARIA, Cristina (ed.), *Yorick, revista de teatro. Historia, antología e índices*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2001, p. 6.

D'emblée, l'intention des auteurs était de travailler en collaboration avec les artistes et tous les acteurs du monde de la scène pour « doter l'Espagne » d'un théâtre dynamique. Ainsi la revue consacrait un numéro entier au théâtre indépendant en 1967, dans une volonté affirmée de soutenir et faire connaître de tels circuits. Selon Fernando Doménech et Eduardo Pérez Rasilla, qui ont composé récemment une anthologie très précieuse de la critique théâtrale de l'époque, « *Yorick*, en Barcelona, y sobre todo *Primer Acto*, en Madrid, han sido las publicaciones pioneras de una nueva manera de entender la prensa teatral¹² ».

La revue *Pipirijaina* (publiée entre 1974 et 1983) fut le dernier lancement sous Franco. Elle était dirigée par Moisés Pérez Coterillo, qui avait précédemment écrit comme critique théâtral dans *ABC* et travaillé au sein de *Primer Acto*. Encore une fois, on constate combien les revues théâtrales occupaient un terrain unique et semblaient « se relayer » : le succès de *Pipirijaina* s'explique notamment par la disparition de *Yorick* en 1973 et l'interruption de la publication de *Primer Acto* entre 1975 et 1979. Forcément plus libre de ses contenus que ne l'avaient été les prédécesseurs, cette revue contribue activement au débat sur les conséquences de la Transition vers la démocratie sur la production scénique dans le pays. María Teresa García Fernández conclut sur l'impact de cette revue :

En diciembre de 1983, la revista *Pipirijaina* publica su último número. Para algunos estudiosos, su desaparición se debe a haber cumplido con su objetivo principal, ser el referente de un teatro vanguardista e independiente en el transcurso de la transición democrática¹³.

L'étude des articles publiés dans ces revues permet de rendre compte de l'évolution du rôle de la presse théâtrale dans la vivacité du théâtre indépendant. En défendant l'essor de productions plus libres, ces publications ont permis l'essor d'une dramaturgie progressiste. En effet, de telles revues ont accompagné et même promu les changements sociétaux, jusqu'à arriver à une forme de paradoxe : au moment de la

¹² DOMÉNECH, Fernando et PEREZ-RASILLA, Eduardo, *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017, p. 357.

¹³ GARCÍA FERNÁNDEZ, María Teresa, *Estudio de Primer Acto, revista especializada en información teatral*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 2016, p. 100.

Transition se posa la question de leur rôle et de leur engagement, à mesure que les conditions de publication se libéralisaient et que la liberté d'expression redevenait possible dans tous les théâtres.

Réception de pièces polémiques dans la presse théâtrale

Pendant la dictature, le système de censure préalable a connu quelques cas que l'on peut qualifier d'anomalies, avec des approbations de pièces bravant les consignes officielles. Il est donc intéressant de se pencher sur leurs répercussions dans la presse. À titre d'exemple, on peut citer la première représentation en Espagne de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Officiellement, le montage de cette pièce n'a été autorisé par les autorités qu'en 1964, avec Juan Antonio Bardem comme metteur en scène. C'est ce qui est régulièrement cité comme la « première » de cette tragédie lorquienne à l'intérieur du pays. Cependant, l'œuvre avait été montée dès 1950¹⁴ par une troupe appelée « La Carátula¹⁵ ». Ce groupe de théâtre indépendant s'inscrivait dans la ligne du théâtre « de cámara y ensayo » : c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas installés dans une salle de théâtre et ne pouvaient se voir accorder que des autorisations restreintes, pour jouer au maximum trois soirs devant un public très limité. Ce montage de 1950, sous la direction de José Gordón et José María de Quinto, avait dans un premier temps été interdit, puis face à la réaction internationale, les autorités avaient cédé en autorisant même la couverture médiatique de l'événement. Toutefois, on constate dans les archives que la presse spécialisée avait royalement ignoré la mise en scène, à une exception près, mais une exception de taille. En effet, la revue *Correo literario* avait alors publié une excellente critique de la pièce et pointé du doigt le silence coupable qui entourait ce montage dans la presse. L'audace était d'autant plus grande qu'il s'agissait du premier numéro de la revue. L'article, signé Jerónimo Toledano, soulignait : « La crítica madrileña [...] prácticamente ha prescindido de este estreno¹⁶ » et soutenait que le talent de Federico García Lorca posait un problème clairement politique puisque son génie

¹⁴ Le 21 mars à Madrid. Cf. *ABC*, 22 mars 1950 : « Estreno de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca », p. 22.

¹⁵ Cf. QUINTO de, José María, « Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba* », *Insula*, n°476-477, juillet-août 1986, p. 8.

¹⁶ TOLEDANO, Jerónimo, *Correo literario*, n°1, 1950, p. 11.

était célébré outre-Atlantique¹⁷. Notons que le metteur en scène, José María de Quinto, est également un critique reconnu. Cela pose la question des conséquences des relations bilatérales entre la presse et le monde de la scène.

Une perméabilité des sphères problématique ?

D'avantage à l'image du théâtre dont elle se fait l'écho que véritablement indépendante, la critique théâtrale prend une ampleur considérable dans les années 1960. Son succès éditorial et son poids politique important mettent en évidence le changement d'attentes de la part du public. Le nombre croissant de spectateurs pour de telles pièces et de lecteurs abonnés à ces revues montrent une demande de plus en plus affirmée de pièces novatrices et de parti-pris ambitieux sur le plan idéologique comme esthétique. Or, la collusion entre la presse spécialisée et les milieux du spectacle théâtral favorise l'émergence d'un courant indépendant aux contenus contestataires et libertaires. De fait, les personnes qui écrivaient dans les revues critiques étaient souvent issues de l'univers de la scène, d'où le fait qu'on retrouve les mêmes stratégies de codage et de contournement de la censure dans les articles et dans les textes ou la scénographie. La spécialisation des publications fut également un facteur décisif, car il existait une scission entre les journalistes de la presse d'actualité et ceux des revues spécialisées auxquelles on s'intéresse ici. Ces derniers, beaucoup plus proches des dramaturges, le sont parfois eux-mêmes et revendiquent souvent un militantisme pour un théâtre plus exigeant, plus libre et plus engagé. Ainsi, les figures de la presse critique dans le domaine de la scène étaient essentiellement des écrivains, voire des dramaturges, donc amenés à être à leur tour l'objet de commentaires dans cette même presse. Cet entre-soi favorisait plutôt la connivence que la critique acerbe, en ce sens on observerait un rapprochement complice entre deux pôles du triangle Pouvoir–Presse–Théâtre. Du propre aveu des auteurs, la décennie 1960 réunit de nombreux intellectuels et artistes autour du combat pour la libre expression.

¹⁷ « Estamos seguros del estupor que habrá producido en cuantos siguen nuestro movimiento teatral, especialmente en Hispanoamérica, donde el valor innegable de Federico García Lorca, y [...] de su teatro más logrado [...] tienen todo el calor y la alta valoración que también desde estas líneas proclamamos rotundamente », *Ibid.*

Cependant, ces déformations du triangle sont à géométrie variable et dépendent grandement des revues. Car d'un autre côté, il faut souligner que certains critiques ont également été censeurs, comme Bartolomé Mostaza¹⁸ par exemple. Celui-ci a commenté dans la presse la mise en scène de *Muerte en el barrio* d'Alfonso Sastre en 1959, après avoir été l'un des censeurs du texte trois ans auparavant. Interdite en 1956¹⁹, la pièce a pourtant été représentée sans autorisation dans le cadre universitaire, en 1959. Sastre lui-même avait alors prévenu le critique théâtral du journal *ABC* que la représentation était privée²⁰, comme on peut le lire dans le numéro de l'époque²¹. L'enjeu était pour le dramaturge de se ménager des possibilités de publications, comme l'explique Khaled Abbas :

Por su parte, Sastre, un acérrimo comunista, no ha conseguido desligar su producción teatral de su obediencia política, y por esa causa concibe el teatro como un instrumento de acción supuestamente revolucionaria, dirigido contra el Franquismo, al cual no consiguió destruir, como pretendía, pues bajo esas premisas resultaba inaceptable para el Régimen, que lo sometió al más absoluto ostracismo²².

Les circulations de personnes entre les publications périodiques orientées vers le théâtre étaient notoires. L'un des meilleurs exemples est celui d'Antonio Buero Vallejo, qui jouait régulièrement le rôle d'observateur et de critique. Ainsi, il collaborait à la revue *Teatro*, dès son premier numéro en 1952, avec un article sur les « teatros de cámara » comme foyers de création indépendants. De même, José Bergamín

¹⁸ Célèbre critique littéraire et théâtral, au sein de *Arriba* et *El Debate* pendant la dictature, Bartolomé Mostaza a également dirigé l'École Officielle de Journalisme et participé à des conférences sur les rapports entre presse critique et littérature.

¹⁹ Cf. MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Expedientes de censura de Alfonso Sastre, Fiche 12: *Muerte en el barrio*.

²⁰ « La obra se representó sin permiso de la censura en noviembre de 1959 en un Colegio Mayor. La puesta en escena estuvo a cargo del T.E.U. Luis Molero Manglano (27/10/59) solicitó permiso para representar la obra en un ciclo de teatro por los Colegios Mayores de toda España, en función única. [...] Unos días antes, Sastre, que había tenido noticia previamente de esta representación, había escrito al crítico teatral de *ABC* explicando que creía que se trataba de un ensayo privado y experimental, pero no de un estreno que él no había autorizado ». *Ibid.*

²¹ *ABC*, 20 novembre 1959.

²² ABBAS, Khaled, « La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX », *Espiral. Cuadernos del Profesorado*, n°6, vol. 3, 2010, p. 15-31.

publiait en tant que critique et éditorialiste dans cette presse, tout en étant un des dramaturges les plus publiés dans l'emblématique revue *Primer Acto*. Faute de pouvoir être édité facilement dans l'Espagne franquiste, ce type de revue permettait aux auteurs d'atteindre un certain public et de diffuser leurs propositions esthétiques, accompagnées d'exégèses et de critiques, mais aussi de mise en perspective historique et artistique. La fonction de critique était alors assurée par les mêmes écrivains qui participaient au mouvement esthétique, ce qui n'était pas conçu comme un problème mais comme un atout pour donner sa place à un théâtre de qualité.

Impact croissant de la presse théâtrale sur le succès des œuvres

Il est d'usage de penser que les revues spécialisées peuvent faire naître, mourir et renaître un succès. Quels en étaient exactement les moyens et les leviers en Espagne pendant la dictature ? Comment cela définissait-il les rapports entre presse et art ? L'un des principaux outils dans la publicité des œuvres à cette période a été la création par les revues de prix pour récompenser les meilleurs auteurs, textes, acteurs et scénographies. Ainsi, les prix « Yorick » ont été créés en 1966 pour récompenser les productions scéniques de Barcelone, avec un jury composé par les éminents critiques qui écrivaient dans la revue éponyme. Lors de la première édition, la *superposition des mondes* a été patente, puisque les artistes primés collaboraient régulièrement à des revues théâtrales : ce fut le cas de Ricardo Salvat et de Francisco Nieva, par exemple. De tels prix avaient un net impact sur la célébrité d'un spectacle théâtral et sur sa durée à l'affiche. De surcroît, si l'adoubement de la presse rejallit favorablement sur les pièces, inversement la légitimité des critiques découle parfois de la qualité de leur production comme artistes. C'était d'ailleurs l'un des grands sujets de la presse spécialisée de l'époque que ce débat sur le rôle du critique, et sur son statut. En effet, nombre d'articles évoquaient la probité, l'impartialité du critique, en questionnant sa formation, ses éventuels conflits d'intérêts, ses liens avec telle sphère du pouvoir ou du monde des arts. Ces sources témoignent du tournant d'une époque, qui réfléchit autant sur les productions artistiques que sur leur résonance sociale – et politique –, et par conséquent cela impliquait de penser les rapports entre presse spécialisée et tendances artistiques. Les articles critiques publiés dans ces revues visaient, de manière assumée, à mettre en lumière certaines mises en scène et à orienter la réception par les lecteurs, puis l'appréciation de courants novateurs. Les interviews, les

prix, mais aussi les numéros spéciaux alimentaient l'engouement du public pour un théâtre *indépendant* au sens large, et plus généralement progressiste. Par conséquent, de telles revues ont réalisé leur projet d'influer sur la culture théâtrale de l'époque, en dépit des efforts du Régime pour développer une production scénique commerciale, conforme à leurs piliers idéologiques. Cela dit, la défense du concept de théâtre indépendant n'exemptait pas les revues spécialisées de critiques récurrentes qui traduisent une volonté d'approfondir les perspectives et remettre sans cesse en question les postulats de ces troupes. Par exemple, la revue *Yorick* rendait régulièrement hommage à des compagnies indépendantes, en donnant de la visibilité à leurs projets mais aussi en interrogeant les acteurs et les metteurs en scène à propos de leurs postulats éthiques et esthétiques.

La actitud de *Yorick* ante este teatro resulta generosa (el número de artículos que lo tratan es muy elevado), pero también, lejos de toda incondicionalidad, mesurado: sin ocultar su simpatía por el fenómeno de un teatro joven que encarnaba tantas esperanzas, la revista adopta, huyendo del fácil entusiasmo, un cuestionamiento honesto que incluye entrevistas, documentos relevantes y opiniones de sentido muchas veces contrapuesto que sirven como indagación que se pretende no por inmediata menos rigurosa del fenómeno. Así, por ejemplo, es recurrente la discusión sobre aspectos tan controvertidos como la necesidad de su profesionalización y otros que, entre su indigencia permanente y el vigor de su impulso, lo ubican en un constante balancín que va de la esperanza al pesimismo²³.

Ces observations mettent en avant l'ambivalence et la mutabilité des rapports entre les critiques, le pouvoir et les compagnies théâtrales. Au sein de ce triangle complexe et dans un contexte verrouillé pour l'expression, on pourrait penser que la presse joue le rôle de tampon, de pivot. Mais finalement, ne serait-elle pas plutôt une caisse de résonances des contestations et des évolutions en matière de rapport à la liberté d'expression sur la scène espagnole ?

Quel rôle pour les revues : moteur, tampon ou reflet du théâtre indépendant ?

Les périodiques qui s'intéressent au théâtre indépendant ne pouvaient pas perdre de vue le contexte hostile dans lequel celui-ci se

²³ SANTOLARIA, Cristina (ed.), *op. cit.*, p. 6.

développait. Il ne bénéficiait pas d'un « marché » libre, bien qu'il existât indéniablement un public en demande de productions scéniques indépendantes. Le théâtre indépendant manquait de moyens, souffrait de la censure et une certaine presse engagée s'est proposée de le défendre, de lui donner une place. Mais ce faisant, le titre prenait un risque vis-à-vis du pouvoir. Par conséquent, il était difficile de parler véritablement d'indépendance, puisque toute diffusion supposait de s'inscrire dans un système de co-dépendance. À quoi mesure-t-on l'engagement de ces revues pour un théâtre de contestation et de questionnement des dérives autoritaires du pouvoir en matière de surveillance culturelle ? Par exemple, à l'attention portée et la place octroyée dans leurs pages aux pièces qui mettaient en scène un problème d'obéissance, comme ce fut le cas de toutes les réécritures²⁴ et les mises en scène²⁵ de la tragédie *Antigone* de Sophocle pendant le franquisme. De telles pièces invitaient le public à s'interroger sur la légitimité du pouvoir : or, les articles de presse qui traitaient de leurs mises en scène redoublaient le mécanisme. Une telle latitude pourrait paraître surprenante, mais ce qui permettait de poser de telles questions dans le débat public verrouillé était le détour par un « classique », c'est-à-dire une catégorie d'œuvre qui n'éveillait pas la méfiance des censeurs. Le rôle de la presse dans le phénomène des reprises de ce mythe est particulièrement intéressant car José María Pemán, l'un des principaux idéologues du Régime, a publié une « adaptation très libre²⁶ » d'*Antigone*, en 1945. Celle-ci a été relayée dans la presse par des articles convenus, allant dans le sens du pouvoir en place car ils prônaient une compréhension du mythe axée sur l'obéissance à la loi divine. En revanche, les versions de cette tragédie réécrites par les opposants après la guerre²⁷ n'ont clairement pas bénéficié de la même couverture médiatique.

²⁴ À savoir une dizaine d'auteurs qui reprennent cette figure mythique pour porter un discours dissident sous Franco, notamment José Bergamín (*La sangre de Antígona*), María Zambrano, (*La tumba de Antígona*) Salvador Espriu (*Antígona*), Luis Riaza (*Antígona... ¡cerda!*), Carlos de la Rica (*La razón de Antígona*), José Martín Elizondo (*Antígona entre muros*).

²⁵ La mise en scène de *Abora en Tebas* en 1960 par Manuel Bayo et José Sanchis Sinisterra dans le cadre du théâtre universitaire constitue un exemple intéressant de ce phénomène.

²⁶ PEMÁN, José María, *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Arbor, 1946.

²⁷ Cf. BLIN, Fanny, *Les Antigones espagnoles, réécrire le mythe après la guerre civile*, Presses Universitaires de Provence, 2020.

Dans cette mesure, s'agissant de pièces politiques, le décalage entre le début et la fin de la dictature se révèle là dans le traitement par la presse de l'expression artistique engagée. En effet, la figure antigonienne était elle-même ambivalente car elle incarne la résistance, mais aussi la fidélité aux lois divines. C'est pourquoi elle est réapparue régulièrement sur la scène espagnole ; d'ailleurs, la revue *Primer acto* s'en fit l'écho. D'abord en publiant une réflexion sur le personnage d'Antigone à l'occasion du festival d'Avignon en 1960²⁸, puis en célébrant la réécriture en catalan de Salvador Espriu²⁹ en 1965, qui donnait lieu à une mise en cause directe du pouvoir dictatorial. *Primer Acto* n'a eu de cesse d'alimenter un débat sur le rôle politique et social du théâtre à une époque où l'art scénique inquiétait particulièrement les autorités. Depuis son premier numéro en 1957, les collaborateurs de la revue ont démontré que l'engagement théâtral supposait – de fait – un engagement politique pour la liberté d'expression. En outre, cette revue s'intéressait fortement au théâtre non professionnel, en donnant la parole à des troupes d'amateurs. Au début des années 1960, le jeune José Sanchis Sinisterra – en tant que président de la *Asociación independiente de Teatros experimentales*³⁰ – revendiquait le rôle non pas marginal mais central de ce théâtre amateur pour l'indépendance de cet art. À cette occasion, ses propos ont été relayés dans la presse spécialisée³¹.

Échec du contrôle de l'art par le pouvoir à travers sa presse critique

Le triangle Pouvoir–Presse–Théâtre peut nous amener à questionner l'existence d'une « double » censure. Dans quelle mesure cette expression revêtait-elle une réalité ? Qu'est-ce que cela implique pour le rapport entre presse et art ? Tout d'abord, il faut souligner qu'en plus des cadres stricts qui régissaient pour toute publication la liberté d'expression, le théâtre était soumis aux décisions de la *Junta de Censura de Obras Teatrales*, fondée en 1963. Sans son autorisation, aucune pièce ne pouvait être jouée.

²⁸ *Primer Acto*, n°15, juillet-août 1960.

²⁹ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, traduction de Ricardo Salvat, Madrid, *Primer Acto*, n°60, janvier 1965.

³⁰ *Primer Acto*, n°51, 1964, p. 25-26.

³¹ Cf. FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, *Documentos sobre teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Colección teoría escénica, 1987, p. 18.

De la même manière, le théâtre universitaire était sous surveillance, voire sous tutelle.

L'entrée en vigueur de la nouvelle loi sur la presse en mars 1966³² a marqué un tournant pour la presse espagnole et pour l'édition de textes littéraires. Par conséquent, les revues spécialisées ont été directement concernées. L'un des aspects clé de la loi Fraga était de rendre les directeurs de publication responsables du contrôle des informations. Toutefois, l'État conservait le droit de surveiller et sanctionner ce travail de contrôle, ce qui a induit d'autant plus d'autocensure dans les faits. Comme le relate María Teresa García Fernández³³, la nouvelle donne a même empiré la réalité quotidienne des revues : elle se base sur l'exemple du comité de rédaction de *Primer Acto*, puisque le directeur de la revue prenait un risque accru depuis que la « censura previa » n'existait plus. Compte tenu de cette situation délicate, il est particulièrement révélateur que José Monleón choisisse d'en parler ouvertement dans les propres pages de la revue en ces termes :

La Ley de Prensa eliminaba lo que había sido un mecanismo suplementario en las relaciones de los colaboradores con la Dirección. Hasta entonces, aunque José Ángel Ezcurra conocía perfectamente los proyectos de cada número [...] la censura previa oficial venía a ser la salvaguardia última de sus responsabilidades. Ahora, en cambio, poníamos a José Ángel Ezcurra en el disparadero de que, o venía a nuestras reuniones, e intervenía de principio a fin en la elaboración de cada número, o corría el riesgo de ser sancionado por originales aparecidos al margen de su criterio³⁴.

À travers ce témoignage de l'ambivalence de la nouvelle loi, on mesure combien les revues spécialisées constituent des espaces d'analyse et contribuent non seulement à informer, mais aussi à faire évoluer les pratiques. Dans un article sur la censure théâtrale, Maite Martos explique qu'il existait de fait une double censure, spécifique à l'art dramatique :

El teatro fue el único género literario que tuvo que sufrir dos censuras: una del texto, llevada a cabo por un grupo de censores [...]; y otra censura de representación o visionado, efectuado por los inspectores de

³² « Ley de prensa e imprenta », 18 mars 1966.

³³ GARCÍA FERNÁNDEZ, María Teresa, *Estudio de Primer Acto, revista especializada en información teatral*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

³⁴ MONLEÓN, José, *Primer Acto*, n°100-101, novembre-décembre 1968, p. 15.

espectáculos [...]. Salir victoriosa una obra de la primera no significaba hacerlo de la segunda³⁵.

Pour aller plus loin, on peut même parler de triple censure dans la mesure où ces œuvres, lorsqu'elles passaient entre les mailles des deux premiers filets – sans compter l'autocensure préalable –, pouvaient encore voir leur couverture médiatique réduite du fait de la censure des articles les concernant. L'acteur et metteur en scène Gerardo Malla résumait dans les pages de *Primer Acto* les conséquences néfastes de cette censure des œuvres, qui affectait également la presse et créait ces réflexes d'autocensure :

La censura ejerció efectos demolidores sobre los profesionales del teatro español [...], afectó a todos; a todos obligó a suprimir, recortar, modificar y camuflar. Por otro lado, su carácter irracional generó en los profesionales un sentimiento de impotencia que, interiorizado, llegó en la práctica a transformarse en mecanismo automático. Es lo que reconocemos como la autocensura³⁶.

La presse peut-elle compenser les entraves à la liberté d'expression d'un art ?

L'opposition à une censure perçue comme absurde ne s'exprimait pas qu'à travers les éditoriaux des revues engagées pour la promotion d'un théâtre libre. En effet, elle se transmettait aussi dans les enquêtes et à travers les manifestes. En 1969, *Primer Acto* consacrait ainsi une grande place au fameux groupe de théâtre indépendant « Los Goliardos » et publie leur manifeste intitulé « *Hacia el teatro independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)*³⁷ ». Cela constitue donc un autre acte militant en faveur du théâtre indépendant, qui révèle le retour réflexif de cette presse sur l'art scénique mais aussi sur son propre rôle. En 1971 et en 1974, la même revue a publié les résultats de deux enquêtes à propos de la censure³⁸. Les réponses de dramaturges, scénographes et acteurs donnaient matière à une réflexion journalistique orientée vers la critique de l'existence même d'un

³⁵ MARTOS, Maite, « La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral », *RILCE: Revista de filología hispánica*, n°18, vol. 2, Universidad de Navarra, 2002, p. 265.

³⁶ MALLA, Gerardo, « En torno a las censuras », *Primer Acto*, n°184, 1980, p. 104.

³⁷ *Primer Acto*, n°104, janvier 1969, p. 12.

³⁸ *Primer Acto*, n°131, 1971 et n°165 et 166, 1974.

système de censure. À travers un habile contournement, l'ironie est que les questions permettent de donner une place à ce qui a précisément été censuré. De surcroît, l'enquête de 1974 est nettement plus incisive que ne l'étaient les questions de 1971 et témoigne en ce sens de l'évolution sociétale quant aux propos critiques qu'il était possible de tenir dans la presse. En effet, les questions de 1974 sont aussi directes que : « ¿Qué opina sobre la Censura teatral española?³⁹ ». La fonction de tels articles dans la presse spécialisée était d'exposer ce qui était censuré. Or, cela revient non pas à contourner, mais à nier purement et simplement l'existence et la légitimité de la censure en exposant ses traces et ses dégâts. Parler de ce qui n'a pas pu être mis en scène, c'est l'exposer sur une autre scène : la scène publique que représente la presse.

De la même manière, ces colonnes tendent un porte-voix puissant à des propos aussi fermes que ceux que Lauro Olmo formulait dès 1971 : « La censura, en cualquier caso, supone la anulación de todo proceso creador. Por tanto, debe ser suprimida⁴⁰ ».

Une anecdote illustre bien les relations de pouvoir qui pouvaient se mettre en place entre les critiques et les auteurs à l'affiche. Le critique Antonio Rodríguez de León, alias Sergio Nerva, soutenait régulièrement le groupe de théâtre *Arte Nuevo*, mené entre autres par Alfonso Sastre. Il se fit cependant refuser l'entrée dans un théâtre par l'impresario, suite à une mauvaise critique qu'il avait faite, d'une pièce jouée dans cette salle. Or, ce rejet du critique par l'impresario eut des conséquences encore plus néfastes, puisque tous les autres critiques refusèrent de parler dans la presse de la pièce d'Alfonso Sastre qui devait être jouée ce soir-là, par solidarité avec leur confrère. La pièce, boycottée et condamnée au silence, fut déprogrammée au bout de quelques jours, ce qui démontre le poids de la critique dans le succès d'une œuvre. Plus largement, c'est tout le groupe *Arte Nuevo* qui eut à souffrir de ce silence, alors qu'ils luttaient pour encourager un théâtre libre et indépendant, en dehors des circuits du théâtre commercial de l'époque. Quant à lui, le groupe *Els Joglars* contient en son propre nom la revendication d'un rôle social et politique pour l'art scénique. Du côté de la critique spécialisée, l'accueil fut très élogieux pour leur courage de déranger le pouvoir. D'un autre côté, le Régime fut naturellement très sévère avec ce groupe, en essayant de limiter son audience, donc sa couverture médiatique. À la fin des années 1960, les

³⁹ *Primer Acto*, n°165, 1974.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

principales revues spécialisées ont consacré plusieurs pages⁴¹ à l'analyse du travail mené par ce groupe de théâtre indépendant *Els Joglars* : la revue *Yorick* s'est intéressée à eux en 1969 et en 1973⁴² avec une partie importante du numéro ; *Primer Acto* leur a dédié quatre pages en 1970⁴³, avec des articles qui font l'éloge de leur posture critique et indépendante. Le rôle engagé de ces publications est devenu encore plus évident à la fin de la décennie 1970 lorsque *Pipirijaina* militait ouvertement pour que le pouvoir accorde une amnistie au directeur du groupe pour sa pièce éminemment polémique, *La Torna*⁴⁴. Dans ce cas, il est indéniable que la presse participait à des revendications de liberté artistique.

En définitive, il s'agissait pour ces revues de dénoncer la persistance des réflexes autoritaristes et des dérives violentes du pouvoir post-franquiste envers des expressions artistiques. En ces occasions, la presse spécialisée jouait un rôle qui s'apparentait davantage à celui de défenseur de la légitimité du théâtre à critiquer son époque qu'à un rôle d'arbitre. Cela met en lumière une évolution de plus en plus affirmée de la défense des libertés d'expression, un enjeu partagé entre la presse et les arts. Dans les années 1960, cette défense par la promotion des créations émanait de groupes indépendants, contestataires et progressistes. Ultérieurement, il est intéressant de constater que ces revues ont embrassé un rôle tout aussi important : celui de débattre des conditions de production pendant la dictature, et de publier des pièces jusque-là « silenciadas ». Ainsi, elles participent au mouvement de récupération d'un patrimoine artistique n'ayant pas pu trouver son public de manière contemporaine, mais aussi à l'analyse *a posteriori* de ce que ces conditions hostiles ont développé comme détours, en matière artistique.

⁴¹ « La imagen y la expresión corporal », *Yorick*, n°37, décembre 1969-janvier 1970, p. 14. « Amnistía para Els Joglars », *Pipirijaina*, n°8-9, septembre 1978, p. 60-61.

⁴² « Els Joglars », *Yorick*, n°57-58, 1973, p. 83-86.

⁴³ « Els Joglars », *Primer Acto*, n°119, avril 1970, p. 32-35.

⁴⁴ « Dos documentos », « Manifiesto contra el encarcelamiento de Albert Boadella », dans *Pipirijaina*, n°6, janvier-février 1978, p. 4, et « Amnistía para Els Joglars », *Pipirijaina*, n°8-9, septembre 1978, p. 60-61.

Bibliographie

Sources journalistiques

_____, « Encuesta a los directores de teatro independiente », *Yorick*, n°25, 1967, p. 6-7.

_____, « Los Goliardos », *Yorick*, n°25, 1967, p. 5.

_____, « Els Joglars », *Yorick*, n°57-58, 1973, p. 83-86.

_____, « Los Goliardos, Encuesta: Hacia el teatro independiente », *Primer Acto*, n°105, 1969, p. 50-53.

_____, « Los Goliardos », *Primer Acto*, n°110, 1969, p. 72-74.

_____, « Los Goliardos: teatro independiente », *Primer Acto*, n°112, 1969, p. 73-74.

_____, « Dos documentos » et « Manifiesto contra el encarcelamiento de Albert Boadella », *Pipirijaina*, n°6, janvier-février 1978, p. 4,

_____, « Amnistía para Els Joglars », *Pipirijaina*, n°8-9, septembre 1978, p. 60-61.

_____, « Los Goliardos, Experiencia en Mataró (Teatro independiente) », *Primer Acto*, n°110, 1969, p. 65-66.

_____, « Los Goliardos, Hacia el teatro independiente. Veintisiete notas anárquicas a la caza de un concepto », *Primer Acto*, n°104, 1969, p. 9-12.

_____, « Veinticinco años de teatro en España », *Primer Acto*, n°140, 1972, p. 6.

_____, « Encuesta: ¿Qué características han definido la temporada 67-68 respecto de las anteriores? », *Primer Acto*, n°98, 1968, p. 14-21.

_____, « La nueva cara del teatro independiente », *Primer Acto*, n°103,

1968, p. 4-5.

_____, « Teatro independiente », *Primer Acto*, nº109, juin 1969.

_____, « Memoria histórica », « Años 60-70. Teatro Independiente en Andalucía. El origen del presente », travaux de José Monleón et Antonio Sánchez Trigueros, *Primer Acto*, nº328, avril-juin 2009, p. 162.

_____, « Encuesta al teatro independiente », *Yorick*, nº12, février 1966, p. 8.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, « El teatro independiente en Madrid durante 1970 », *Yorick*, nº45, janvier-février 1971, p. 83.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, « Semana de Teatro Independiente en Madrid », *Yorick*, nº59, juin-juillet 1973, p. 62-63.

ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso, « El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo », *Yorick*, nº33, 1969, p. 33-42.

BUENAVENTURA, Enrique, « El teatro y la historia », *Primer Acto*, nº163-164, 1973-1974, p. 28-36.

BUERO VALLEJO, Antonio, « El teatro independiente debe profesionalizarse. Los objetivos de la lucha », *Yorick*, nº25, 1967, p. 4.

DOMÉNECH, Ricardo, « Cinco estrenos para la historia del teatro español », *Primer Acto*, nº100-101, 1968, p. 18-34.

MALLA, Gerardo, « En torno a las censuras », *Primer Acto*, nº184, 1980, p. 104.

MARTÍ FARRERAS, Celestino, « La crítica profesional ante el teatro independiente », *Yorick*, nº25, 1967, p. 8.

MARTÍNEZ MONTESINOS, Arcadio, « *El tragaluz*: Polémica », *Primer Acto*, nº94, 1968, p. 7.

MONLEÓN, José, « Madrid: Segundo ciclo de teatro independiente en el

Cómico », *Primer Acto*, nº132, 1971, p. 73-74.

PEIXOTO, Fernando, « El público de teatro, ese desconocido », *Primer Acto*, nº146, 1972, p. 34-45.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, « Encuesta: Censo al teatro de grupos », *Primer Acto*, nº175, 1974, p. 83-84.

RODA, Federico, « Lo que llamamos teatro de vanguardia », *Yorick*, nº20, noviembre 1966, p. 6-7.

RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo, « Madrid. Autores nuevos y teatro independiente », *Yorick*, nº26, 1967, p. 15.

SANCHIS SINISTERRA, José, « Presente y futuro del teatro español », *Primer Acto*, nº104, 1969, p. 4-8.

Références scientifiques

ABBAS, Khaled, « La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX », *Espiral. Cuadernos del Profesorado*, nº6, vol. 3, 2010, p. 15-31.

ALONSO DE LOS SANTOS, José Luis, « Principio y fin del teatro independiente », *Campus*, nº31, abril 1989 <<http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.html>>.

AZNAR SOLER, Manuel, « La crítica teatral marxista de José María de Quinto durante los años sesenta », in QUINTO, José María de, *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, p. 9-27.

CASTRO, Antonio et GARCÍA MAY, Ignacio (ed.), *Recuerdos de la revista Teatro (1952-1957)*, Madrid, Colección Libros de la Academia, Academia de Artes Escénicas de España, 2019.

DOMÉNECH, Fernando et PÉREZ-RASILLA, Eduardo (coord.), *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Notas sobre el Teatro Independiente español», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, nº25, 1975, p. 303-322.

GARCÍA FERNÁNDEZ, María Teresa, *Estudio de Primer Acto, revista especializada en información teatral*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

LECHUGA FERNÁNDEZ, David, *El género teatral a través de la prensa literaria española: estrenos, promoción, festivales, crítica e investigación (1978-2003)*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 2015.

MARTOS, Maite, «La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral», *RILCE: Revista de filología hispánica*, nº18, vol. 2, Universidad de Navarra, 2002, p. 257-274.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, FUE, 2005.

SANTOLARIA SOLANA, Cristina, «El teatro no profesional de la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente», *Revista de Estudios Teatrales*, nº11, 1977, p. 193-209.

SANTOLARIA SOLANA, Cristina, *Yorick, revista de teatro. Historia, antología e índices*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2001.