

Résumés des Articles

Claude Schumacher

John Orrell, *Le théâtre londonien dans la correspondance florentine, 1604–1618*

Les archives d'Etat de Florence contiennent une vaste collection de lettres diplomatiques du temps des Médicis. Des classeurs sont remplis de rapports envoyés de Londres à Florence au cours du dix-septième siècle et ils recèlent une mine d'informations sur la vie théâtrale à la cour d'Angleterre. Les représentations de ballets, de masques, de tournois, de pièces dramatiques prenaient une grande signification diplomatique et les envoyés florentins notaient avec soin la façon dont les spectacles étaient montés et surtout qui y était invité. De 1616 à 1680 ces rapports hebdomadaires furent rédigés par Amerigo Salvetti et son fils Giovanni. Mais les Offices possèdent des lettres qui remontent à 1603, date de l'accession de Jacques Ier, de la main d'Alfonso Montecuccoli. D'autres épistoliers correspondirent de Londres à Florence entre 1604 et 1616. L'article que nous publions présente pour la première fois en traduction anglaise des extraits de ces lettres. La plupart des missives, généralement datées d'un vendredi, annoncent simplement qu'un masque ou un tournoi a été représenté, avec un bref commentaire quant au succès ou à l'échec de l'événement, le coût de l'opération et le temps qu'il a fallu pour monter le spectacle. Les ambassadeurs relèvent aussi, évidemment, les querelles de préséance parmi les invités, ou les vexations de ceux qui furent ignorés. Notons que les lettres de Quaratesi indiquent qu'il a reçu les textes imprimés de festivals florentins et comme cet envoyé était un familier du comte d'Arundel, protecteur d'Inigo Jones, il est fort probable que le dramaturge et décorateur anglais ait pu en prendre connaissance.

Lowell L. Blaisdell, *Félix Pyat, auteur dramatique populaire*

Aujourd'hui le nom de Félix Pyat passerait totalement inaperçu. Seuls quelques érudits étudiant les auteurs mineurs du dix-neuvième siècle français le reconnaîtraient. Pourtant Pyat, né en 1810, eut une vie riche et mouvementée. Sous Louis-Philippe il fut un journaliste en vogue; en 1848 il fut élu à la Constituante; il passa les années du Second Empire en Angleterre, où il dut s'enfuir à nouveau jusqu'en 1880 après avoir été un membre notoire de la Commune. Il était à nouveau député lorsqu'il mourut en 1889.

Sa carrière dramatique débuta vers 1830. En 1848 il avait une dizaine de pièces à son actif que, plus tard, il divisa en trois catégories: républicaines, démocrates-républicaines et démocrates-républicaines-socialistes.

Ses premières œuvres traitent des méfaits de la monarchie, mais le thème de l'oppression du pauvre par le riche reste sentimental. Bien qu'il s'attribuât la paternité du 'théâtre populaire', ce n'est qu'en 1841 avec *Les deux serruriers* qu'il mit en scène la classe ouvrière. Le socialisme de Pyat était utopique et sentimental bien que militant, et son théâtre en noir et blanc, sans nuances aucunes, restait dans le genre mélo. Son plus grand succès, *Le chiffonier de Paris*, suit la formule du mélodrame mais se distingue par un dialogue bien écrit et des scènes bien construites.

Pyat estimait que le théâtre était le premier des arts populaires parce que c'est au théâtre que le peuple, en sa qualité de public, peut le mieux participer. L'art, disait-il, traverse diverses périodes historiques. La phase finale, celle de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle est la phase populaire et le devoir de l'artiste est d'élever et d'idéaliser le peuple. *L'Assommoir* de Zola l'enragea et sa dernière œuvre, qu'il n'eut pas le temps d'écrire, aurait été une réponse, mélodramatique, au romancier.

Malcolm Kelsall, *Deux pionniers du théâtre moderne, Frank et William Fay*

A cause de l'attitude arrogante de Yeats et de la place importante qu'occupe le poète dans l'histoire du théâtre irlandais, les deux hommes qui ont le plus fortement marqué la pratique théâtrale irlandaise au vingtième siècle sont totalement méconnus. Une évaluation objective du travail de l'Abbey Theatre à l'aube de notre siècle révèle le rôle primordial joué par les deux frères Fay. Selon le poète A. E. ce sont Frank et William Fay qui 'ont formé les acteurs, . . . établit la tradition de l'Abbey Theatre, pendant de longues années d'élaboration sans l'aide de Yeats ou de Lady Gregory.' Miss Hornimann et Maire Nic Shiubhlaugh affirment de leur côté que les mises en scène étaient exclusivement l'œuvre de William Fay et que les acteurs étudiaient suivant son système. On sait aussi que son frère Frank Fay était le maître d'élocution de la troupe. Ce que l'on sait moins, en revanche, c'est qu'il enseigna les rudiments de l'art théâtral à Yeats dans un déluge de lettres et de mémoires: de la simple explication du terme 'avant-scène' à la discussion érudite de la diction des vers sur les scènes françaises et anglaises ou l'analyse détaillée des conventions naturalistes du Théâtre Libre. Les frères Fay plaçaient le metteur en scène au centre de l'expérience théâtrale. Le but de leur propre travail était de former une école d'acteurs et de créer une tradition de jeu. Bien qu'ils en aient eu connaissance, ils étaient loin de partager les idées de Craig sur l'absolutisme du metteur en scène et la primauté du décor. Pour eux, l'acteur, et surtout l'acteur intégré dans un ensemble, crée le phénomène théâtral, le décor restant secondaire. En bons naturalistes ils plantaient sur scène des cottages, des accessoires, des costumes authentiques pour les drames paysans qu'ils jouaient. Mais c'est le jeu des acteurs qui

était le plus remarquable: ils savaient jouer en ne jouant pas, ils maîtrisaient l'art de ne rien faire en scène. Lorsqu'en 1904 Frank Fay eut enfin l'occasion de voir Antoine, il trouva qu'il en faisait trop et il déclara sa diction défectueuse. Les Fay avaient adopté les principes du Théâtre Libre en les épurant. Un critique du *Manchester Guardian* de 1910 releva, à propos de *A cheval vers la mer*, l'austérité spirituelle du jeu, l'économie de mouvement et la haute qualité suggestive du travail des acteurs. Il conclut son article en ces termes: 'Une scène ainsi jouée a un effet singulier de délicatesse, de retenue, d'expression envoûtante.' Il est évident que le travail des frères Fay, contemporains d'Antoine, de Craig, de Stanislavski, est d'une importance égale et qu'ils explorèrent d'une façon originale des voies parallèles. Il est à déplorer que l'attitude de Yeats ait réussi, jusqu'à présent, à les vouer au silence international.

James Neil Harris, *Edward Albee et Maurice Maeterlinck: All over, œuvre symboliste*

All over d'Albee parle de mort et de mourir. La pièce est une veillée mortuaire: un homme, invisible, est en train de mourir entouré de sa femme, maîtresse, fille, fils, ami, médecin... Autour de lui, ils parlent de lui. A la fin, l'homme meurt. Cette œuvre ne ressort pas du naturalisme, comme Albee l'a suggéré, mais du symbolisme, et très précisément du mouvement symboliste de la fin du dix-neuvième siècle. Albee n'a pas l'habitude de citer d'autres auteurs dans ses pièces. Pourtant il mentionne Maeterlinck deux fois au cours de la première minute d'*All over*. Il est évident qu'Albee a étudié la vie et l'œuvre du Belge et que Maeterlinck exerce une grande influence sur la forme et le contenu d'*All over* – un fait qu'Albee lui-même tient à souligner en nommant son aîné. Maeterlinck a écrit son 'art poétique' en 1896 dans *Le Tragique Quotidien* et la pièce d'Albee est scrupuleusement conforme aux idées exprimées dans cette étude. *All over* est une œuvre statique, sans action et sans mouvement. Les unités sont strictement observées. Le dialogue est délibérément répétitif, mélodique, poétique et sert à créer une atmosphère et à évoquer des états d'âme plutôt qu'à résoudre des conflits. Toute la pièce est un rituel: le lit, par exemple, rappelle un cercueil et le médecin officie comme un prêtre. 'C'en est fait' aurait murmuré Maeterlinck sur son lit de mort; en anglais cela se traduit par 'all over'!

Sylvia Kirk-Tenzing, *Quelques remarques sur la danse tibétaine*

Il n'existe que de rares manuscrits concernant l'exécution des danses religieuses tibétaines. Ces documents sont en général jalousement gardés dans les monastères, mais le Musée d'Arts populaires de Vienne possède

40 volumes sur l'art du *Kun tu tzungpoi cham* dans la collection Nebesky-Wojkowitz. Les danses religieuses *Kun-cham* et séculaires *Lhamo* racontent les hauts faits de l'histoire religieuse, mythologique et réelle du Tibet. Elles mettent en scène dieux, rois, lamas et peuple dans un style qui rappellent les danses *shaman* d'Asie centrale. Les représentations ont lieu en plein air et peuvent durer une journée entière. Ces drames dansés étaient joués à l'origine par des groupes semblables à nos guildes médiévales qui montaient mystères et moralités. Aujourd'hui les exilés tibétains réunis autour du Dalaï-Lama présentent des épisodes de l'histoire contemporaine, comme l'invasion chinoise, dans un style réaliste et brechtien. Mais le *Kun-cham* religieux est resté fidèle à la tradition. Seuls des moines y prennent part, qui y sont entraînés dès leur jeunesse. Le sujet d'une danse *Kun-cham* trouve son origine dans les rêves des hauts lamas réincarnés à qui on a demandé de résoudre quelque difficulté ou d'obtenir quelque grâce. Ce sont eux qui prescrivent la forme de la danse et son contenu symbolique. Le thème en est presque toujours un exorcisme au cours duquel un bouc émissaire, porteur du mal, est chassé de la communauté. Un orchestre de moines jouant du cor, des cymbales, des cloches et du tambour accompagne la représentation. Les neuf illustrations représentent des personnages traditionnels du *Kun-cham*.