

Résumés des Articles

Dene Barnett, *L'art de l'acteur du 18e siècle*

Cet article continue la série que nous publions sur l'art de l'acteur du 18e siècle. Après avoir examiné le jeu d'ensemble et la gestuelle des mains et des bras, nous examinons ici le rôle, strictement codifié, joué par les yeux, le visage et la tête. La plupart de nos auteurs plaçaient le visage au premier plan quant à la puissance expressive. Les expressions faciales étaient poussées à l'extrême, comme le montrent les gravures de Jelgerhuis et Le Brun, dont les acteurs aimaient à s'inspirer. L'oeil et l'arcade sourcilière étaient privilégiés pour l'extériorisation des passions. Une règle cardinale insistait aussi que le mouvement de l'oeil précédât le geste de la main qui – à son tour – précédait la parole (oeil – main – voix). D'autres règles commandaient à l'acteur de toujours garder visage et épaules face au public. Une technique spéciale devait être maîtrisée qui permettait à l'acteur de dialoguer en scène tout en montrant à l'évidence que chaque mot et chaque geste s'adressaient au public. En conclusion nous citons des règles générales qui gouvernaient les différentes positions de la tête.

Richard C. Beacham, *Le développement de la scène romaine*

Deux fresques récemment découvertes confirment le fait que les peintures qui ont été conservées dans les maisons romaines nous fournissent d'utiles renseignements sur l'aspect du théâtre antique. Nos fresques, datant du 1er siècle av. J.C., proviennent de Rome (Mont Palatin) et de Naples (Torre Annunziata) et représentent des scènes construites en bois. Dans les deux cas le théâtre est fermé à l'arrière par un pavillon central; deux murs bas, de chaque côté, mènent à deux portes latérales surmontées d'un auvent. La structure entière est elle-même construite sur une scène, et le tout est surmonté d'un plafond à caissons. C'est sur de telles scènes provisoires que Plaute fut joué. Elles sont le résultat de l'amalgame de deux styles architecturaux: la *paraskenia* grecque, avec ouverture centrale flanquée de deux ailes, a été surimposée sur la *phlyakes* de l'Italie du Sud, simple plate-forme fermée d'un rideau ou d'un mur. Ce que nous avons ici est une scène sur une scène, d'où naîtra la *scaenae frons* des théâtres romains construits en dur.

Karl P. Wentersdorf, *Les origines et la composition de la troupe de Pembroke*

Le point le plus obscur sur les débuts théâtraux de Shakespeare concerne la troupe avec laquelle il a travaillé entre 1587 et 1594, quand

il devint le chef des Chamberlain's Men, nouvellement formés. Le noyau de cette compagnie était composé d'acteurs connus sous le nom de Lord Strange's (Derby's) Men, et la tradition veut que Shakespeare ait porté les couleurs de Lord Strange dès 1589. Mais cette théorie entre en conflit avec le fait, connu et documenté, que les premières pièces de Shakespeare furent créées par les Earl of Pembroke's Men. Et Shakespeare ne peut avoir débuté avec Pembroke, dont la troupe n'existait pas avant décembre 1592. Elle donna deux représentations à la cour lors des fêtes de fin d'année 1592/3, et semble avoir fait faillite en 1593. Nous suggérons: (a) que la troupe de Pembroke consistait d'un certain nombre d'acteurs des Queen's Men; (b) que les Queen's Men (fondés en 1583) s'étaient séparés en deux compagnies distinctes et viables vers 1590; et (c) que la troupe la plus nombreuse est celle qui, en 1592, devint Pembroke's. Cette théorie s'harmonise parfaitement avec une hypothèse plus ancienne selon laquelle Shakespeare commença sa carrière avec les Queen's Men, ce que de nouveaux documents récemment publiés confirment.

George Speaight, *Le théâtre de poupées allemand en Angleterre*

Le théâtre de poupées allemand fut introduit en Angleterre durant la seconde moitié du 19^e siècle. Un premier essai d'importation par la maison Schulz, Schaal u. Wagner de Stuttgart, vers 1840, avait été un échec. D'autres firmes n'eurent pas plus de succès, mais le marché anglais devint florissant pour Scholz, Burckhardt et Schreiber après 1880. L'influence allemande fut grande et mérite attention, mais ne doit pas être surestimée.

Earl F. Bargainnier, *Davidson et Hofmannsthal à Naxos*

En 1889, le poète écossais John Davidson publiait *Scaramouch in Naxos* et, le 25 octobre 1912, Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss jouaient *Ariadne auf Naxos* à Stuttgart. Qu'un Écossais et un Autrichien décident d'allier des éléments aussi disparates qu'un mythe grec et les personnages de la comédie italienne, qu'ils choisissent le même mythe et que le mélange serve aux mêmes fins, à savoir un hymne à l'amour mystique, voilà des coïncidences assez étonnantes, mais il semble bien que Hofmannsthal n'ait pas eu connaissance de la pièce de son aîné. Une comparaison des deux textes nous révèle des similarités et des différences fort intéressantes au sujet de la dramaturgie et de la pensée propres à chaque auteur. Davidson a suivi la tradition pantomimique du 19^e siècle anglais et Hofmannsthal celles de l'opéra baroque et de la

commedia même. Le *Scaramouch* est aujourd'hui bien oublié alors que la 'petite expérience' viennoise est devenue un classique parmi les opéras du 20e siècle.

Robert K. Sarlos, *Créer objets et événements: une forme de recherche théâtrale**

La construction de modèles en trois dimensions et la reconstruction de mises en scène du passé en quatre dimensions devraient être deux outils plus généralement employés par la recherche théâtrale. Ces méthodes, faisant appel à l'imagination du chercheur, ont pour but d'aider à formuler de nouvelles hypothèses plutôt que de répéter ce qui se trouve déjà dans les articles de forme traditionnelle. Malheureusement, l'absence de méthodologie a jusqu'ici empêché cette forme de recherche de se répandre. Puisqu'une représentation est, de par sa nature, un phénomène éphémère et ne survit que fragmentée, une approche spécifique est nécessaire. Une reconstruction théorique, sur papier, ne peut recréer le milieu physique et l'atmosphère psychologique d'un événement théâtral. Par contre, la reconstruction événementielle n'admet pas de trous ou de mises en garde. C'est pourquoi, il nous semble qu'une approche double, faite de théorie et de pratique, porterait les meilleurs fruits.

* Vu l'importance des questions soulevées par l'article de Robert Sarlos au point de vue de la recherche et des études théâtrales universitaires, les rédacteurs seraient heureux de recevoir les commentaires des lecteurs de la revue (en vue d'un numéro entièrement consacré à ce sujet).