

# Résumés des Articles

Leo Hughes et A. H. Scouten, *Trois livres de régie de Dryden*

Trois volumes parmi les livres de régie de Penzance conservés à l'Université du Texas montrent des variations intéressantes dans la mise en scène des pièces de Dryden. De dramaturgie différente, tant dans leur composition initiale que dans leur préparation pour la scène au milieu du dix-huitième siècle, ils nous permettent de prendre place dans les coulisses à la table du régisseur/souffleur et d'observer le travail de la troupe de Drury Lane. Le premier de ces livres et, par certains côtés, le plus intéressant est celui d'*Oedipus*, car il montre l'écriture de souffleurs de théâtres concurrents. Il a été entièrement annoté par Stede de Covent Garden, mais les notes plus tardives de Chetwood et Cross indiquent qu'il a été utilisé à Drury Lane en dernier lieu. Le livre de régie de *The Comical Lovers*, pot-pourri grossièrement assemblé par Colley Cibber, est une reprise au profit de Kitty Clive, datant des années 1740. Ici, on est frappé par la pudibonderie croissante du public à la suite du 'Licensing Act' de 1737. Quant au livre de régie de *Don Sébastian*, préparé sous Garrick, il nous montre un souffleur fort troublé, essayant de poursuivre les efforts de ses prédécesseurs pour ramener à une longueur raisonnable une pièce dont Dryden avait reconnu dès le début qu'elle était trop longue pour être montée.

Mary Hamer, *A propos de la Rosalinde de Shakespeare*

L'attitude de nombreux critiques modernes suggère que Rosalinde bénéficie d'un statut spécial parmi les héroïnes de théâtre. C'est au cours du dix-neuvième siècle que débuta une certaine idéalisation du personnage qui fut considéré comme un modèle de charme, de délicatesse et de vertu féminines. Bien que battue en brèche par Shaw, cette vue fantaisiste persiste à ce jour. Le secret du pouvoir de séduction de Rosalinde, qui s'exerce surtout sur l'imagination masculine, réside dans le jeu des actrices. Ce qui en la jeune fille serait féminité menaçante est réduit et rendu inoffensif par le déguisement masculin et par le manque d'assurance dont témoigne Rosalinde dans le rôle travesti. Son emprise sur l'imagination masculine est donc le résultat de l'exploitation et de la négation simultanées de sa féminité. Jusqu'ici l'étude critique du rôle, pris dans sa complexité, n'a pas été assez approfondie. Pour une actrice féministe comme Juliet Stevenson, la dernière Rosalinde en date de la Royal Shakespeare Company, une telle tradition est aussi irrecevable qu'elle est difficile à ignorer.

Felicia Hardison Londré, *Coriolan et Stavisky: l'interpénétration de l'art et de la politique*

L'importance artistique considérable de la mise en scène du *Coriolan* de Shakespeare à la Comédie-Française en 1934 mérite une étude approfondie, car la polémique idéologique suscitée par cet événement demeure encore passionnante. Ce n'est ni le texte de Shakespeare ni la traduction de René-Louis Piachaud qui déclenchèrent les manifestations extraordinaires du public: ce fut l'instabilité politique de l'époque. La documentation de cet événement constitue un dossier idéal pour suivre l'interpénétration de l'art et de la politique, car l'opinion publique évoluait sous la double influence du personnage historico-théâtral (*Coriolan*) et du personnage réel contemporain (*Stavisky*). Il semble donc bien qu'en 1934 le noble *Coriolan* et le louche *Stavisky* devinrent pour le grand public la personnification, l'un de la droite, l'autre de la gauche. Il s'ensuit qu'une considération sérieuse de cette mise en scène de *Coriolan* est inséparable de l'analyse de l'affaire *Stavisky* et des courants politiques contemporains.

Eli Rozik, *L'ironie théâtrale*

Le concept d'ironie est considéré ici dans le contexte d'une théorie globale de la communication théâtrale. Nous avançons que la position ironique du spectateur est le résultat de la pré-structuration du monde de la fiction (pré-structuration qui répond à l'attente du spectateur initié aux conventions théâtrales). Une connivence s'établit entre l'auteur d'un texte théâtral (l'auteur du 'texte écrit' aussi bien que l'auteur de la 'performance', ou de ce que Kowzan choisit d'appeler 'la texture') et le spectateur, connivence qui exclut, par définition, les personnages de la fable. Ce canal de communication spécifique fonctionne grâce aux conventions théâtrales établies (personnages de raisonneurs, de confidents . . .) et il renseigne les spectateurs:

- sur ce que les personnages s'efforcent de dissimuler ou de se dissimuler;
- sur les actions non représentées sur scène;
- sur la façon adéquate dont il faut comprendre les codes cognitifs et moraux du monde de la fable.

Grâce à la pré-structuration et à ce canal privilégié, l'auteur transmet, à volonté, au spectateur un supplément d'intelligence qui est refusé aux personnages, c'est-à-dire qu'il crée une double perspective sur le monde fictif, dont le référent unique est le discours théâtral. La position supérieure et contemplative du spectateur, inhérente au fait théâtral, entraîne une inversion partielle ou totale du monde fictif et provoque (chez le spectateur) un plaisir tout spécial teinté d'ironie.