

Résumés des Articles

Claude Schumacher

Iain Mackintosh, *Le vieux et le nouveau: du rejet de la salle en éventail à la réintroduction du fer à cheval*

Cette communication, présentée à la conférence de la FIRT à Munich (1977), peut être lue comme une réponse aux théories de George Izenouer qui soutient que l'architecture moderne débute à Bayreuth et qui ne déclare recevable que les théâtres qui sont conformes aux critères scientifiques de visibilité et d'acoustique. En Grande-Bretagne nous avons tendance actuellement à nous éloigner de la conception du théâtre en éventail et nous retrouvons les vertus du fer à cheval du théâtre à l'italienne. De 1871 à 1963, la salle de l'Old Vic de Londres a connu de nombreuses transformations. A chaque fois le but était d'améliorer le lieu, mais certaines versions ne durèrent qu'une saison. Aujourd'hui une équipe de scénographes est à l'œuvre et notre ambition est de restaurer la scène de 1871, avec avant-scène et loges. Seule une architecture de cette conception peut recréer l'intimité et le contact entre acteurs et spectateurs. L'histoire du théâtre de Stratford-on-Avon, bâti en éventail en 1932, est semblable. Ce n'est qu'en 1951, après la transformation du premier balcon, auquel on a fait embrasser la scène, que les acteurs se sont sentis en contact avec le public et qu'ils ont aimé jouer dans ce théâtre. En 1975 Stratford joua effectivement *en rond*, avec des spectateurs sur scène encerclant l'aire de jeu. Le Cottesloe, l'espace le plus récent conçu dans le vaste complexe théâtral du National Theatre de Londres, est un espace polyvalent, résultat d'une analyse des théâtres élisabéthains, et des ateliers théâtraux modernes. Les conceptions de tous ces théâtres sont *spécifiquement théâtrales* (elles ne doivent rien au cinéma, par exemple) : elles sont de dimensions humaines et elles favorisent cette triple relation *acteur/spectateur individuel/public* si particulière à l'expérience théâtrale.

Jared A. Brown, *Divertissements de l'armée américaine durant la Révolution*

En octobre 1774 le Congrès Continental Américain vota une résolution tendant à 'décourager toute espèce d'extravagance et de dissipation', y compris 'l'exhibition de spectacles, de pièces et autres divertissements coûteux'. La Révolution approchait et le Congrès désirait préparer les Américains à une période d'austérité. En vain. Jamais on n'aura vu autant de représentations que durant la guerre. Les officiers britanniques, apportant avec eux une riche tradition théâtrale, montèrent et encouragèrent de nombreux spectacles. Entre 1775 et 1783 on joua et on se

divertit à travers le continent: à Valley Forge, New York, Philadelphie, Portsmouth, Reading . . . Ironiquement le grand nombre de spectacles britanniques amena certains officiers américains à permettre des représentations américaines pour des spectateurs tant civils que militaires. Ces activités étaient certainement illégales mais elles aidaient à maintenir le moral et à démontrer que les Américains étaient capables de se mesurer avec les Anglais sur tous les plans, et même sur les planches.

Patrick A. Storer, *Byron et la scène*

Les huit pièces que Lord Byron a écrites entre 1816 et 1822 constituent un moment important dans son développement artistique. Paradoxalement son théâtre a été négligé par la critique du vingtième siècle. Son œuvre poétique et sa vie ont été étudiées en détail. Aucune étude objective du dramaturge n'a encore été écrite. Seuls quelques articles et chapitres épars ont été consacrés à son théâtre. Le résultat de cet état de choses est confusion et contradiction. Une question qui confronte tout critique est celle de savoir si Byron écrivait pour la scène ou le lecteur solitaire. A la publication de *Marino Faliero* Byron écrivit à son éditeur qu'il n'avait jamais écrit que pour le *lecteur* solitaire et qu'il ne recherchait que ses applaudissements silencieux. Mais il se considérait aussi comme un réformateur de la scène anglaise et, s'il estimait être en avance sur son temps, il espérait bien que la simplicité grecque de sa conception dramaturgique serait un jour reconnue. Puisque Byron avait foi dans le futur, le moment est peut-être venu de mettre ses pièces à l'épreuve en les portant à la scène.

Patrick Marsh, *La censure en France sous l'Occupation*

Durant l'Occupation allemande le théâtre fut un lieu où le spectateur français pouvait puiser courage et volonté de résistance et où il retrouvait le respect de lui-même. Il y était attentif à tout ce qui avait pu tromper la vigilance de l'envahisseur qui ne laissait rien passer, fût-ce le détail le plus trivial dans le dialogue ou dans l'intrigue. Les archives allemandes sont malheureusement détruites, mais il nous reste les textes *corrigés* des mises en scène de la Comédie-Française. Aucune pièce n'échappait au crayon bleu du censeur. Les Allemands coupaient tous les passages qui pouvaient être interprétés comme un appel patriotique et tout ce qui aurait pu être compris comme une allusion tournant en ridicule la situation contemporaine. Les passages censurés (cités en français dans le corps de l'article) suffirent à donner la mesure du problème et de l'imbécillité du censeur. Aucun auteur, mort ou vivant, n'était épargné. *La poudre aux yeux* de Labiche, par exemple, fut amputée de sa première scène parce qu'on y parle du prix du poisson et des légumes ! Quant à M. Jourdain, il dut se passer de son festin, car on craignait même l'effet qu'un poulet en carton pouvait provoquer sur un public affamé. En zone

libre on 'déconseilla' la représentation de *Tartuffe*, mais on ne sait si cette interdiction fut l'œuvre de Vichy ou des Allemands.

Sheila Lindenbaum, *Le mystère d'York à Toronto*

Depuis 1951 la ville d'York présente son *Corpus Christi Cycle* tous les trois ans dans les ruines de l'abbaye Sainte-Marie. Les organisateurs ont choisi de fondre les 47 tableaux en un narratif continu d'environ trois heures et d'adopter un style 'Oberammergau'. Le but du projet de l'université de Toronto était de monter ce mystère 'avec toute l'exactitude historique possible'. Pour la première fois le texte complet du XVe siècle a été joué et la date de 1485 fut choisie comme référence historique. La tradition académique a généralement adopté le point de vue selon lequel les différents tableaux étaient montés séparément et joués sur des chars, plusieurs fois durant la journée et à diverses stations. C'est l'opinion que soutiennent Alexandra Johnston (metteur en scène de Toronto) et Margaret Dorrell dans leur nouvelle édition du cycle. C'est donc cette théorie de la procession que le professeur Johnston voulait mettre à l'épreuve. Le plan initial prévoyait que les 47 tableaux seraient joués sur 9 chars et présentés à 3 stations.

Malheureusement la pluie se mit de la partie: les tableaux 11 à 33 furent joués à l'intérieur et, au lieu de 14 heures, la représentation en dura 19. De toute façon, le plan initial était fort différent de la pratique médiévale, puisqu'à York chaque tableau avait son char et qu'on jouait à 17 stations. Mais il fut possible de se rendre compte qu'une vaste distribution pouvait être organisée avec efficacité et que la succession des épisodes s'effectuait avec une fluidité remarquable. Le style de jeu variait de char à char, selon le sujet représenté et le parti pris du metteur en scène, sans nuire à l'harmonie de l'ensemble. Le lieu théâtral avait aussi un caractère de grande fluidité, selon qu'il était confiné sur le plateau du char, comme dans l'*Annonciation*, ou que toutes barrières étaient abolies comme lorsque les diables du *Jugement Dernier* se mêlaient à la foule. Le caractère 'civique et cérémonial' d'un mystère fut aussi mis en évidence et cela doit nous mettre en garde contre une interprétation strictement religieuse du théâtre médiéval. Une étude globale du phénomène des grands mystères du XVe siècle prouvera sans aucun doute que les citoyens d'une ville donnée (York dans notre cas) voulaient affirmer leur existence et leur identité politique autant qu'œuvrer à leur salut à travers les processions de la Fête-Dieu.

Hersh Zeifman, *Macbeth*

Cette mise en scène de Trevor Nunn (Royal Shakespeare Company, The Other Place, Stratford, 1976) fut conçue pour un lieu théâtral ouvert et de petite dimension. J'ai assisté à une représentation donnée

dans l'atelier londonnien de la RSC, le Warehouse. Ce *Macbeth* fut le plus puissant et le plus envoûtant qu'il m'ait jamais été donné de voir. On entre dans la salle. L'orgue joue. 190 spectateurs sont assis sur 3 rangs et entourent l'espace de jeu sur 3 côtés. Le décor est presque nu: un cercle est peint sur le sol et autour du cercle il y a des papiers renversés. La pièce commence. Tous les acteurs vont s'asseoir en dehors du cercle. Avec eux, nous attendons le début de ce 'service théâtral'. La convention est simple: à l'extérieur du cercle on ne fait pas partie de la pièce (on n'est que témoin, spectateur), à l'intérieur on joue (victime ou bourreau). Ainsi Macbeth sera toujours sous la surveillance des trois sorcières; lui-même sera présent au meurtre de Banquo; Macduff sera témoin, dans le silence et l'horreur, du meurtre de sa femme et de son fils . . . La bataille du bien et du mal se déroule avec les deux éléments constamment en présence l'un de l'autre. Et comme ce mal se présente banalement! Les sorcières n'ont rien de fantastiques: trois clochardes londonniennes tirant d'horribles objets de maléfices de leurs vils sacs à main. *O' mon âme est pleine de scorpions* est la clef de l'interprétation de Ian McKellen. Son Macbeth est pourri par le mal, infesté de sa paunteur. McKellen joue le rôle de ce héros qui a perdu le contrôle de lui-même avec un abandon total et une frénésie absolue, mais lui, le comédien, se contrôle sans faille aucune. Le résultat fait peur à voir. Et la frayeur créée est plus terrifiante encore à cause de la proximité de l'action, proximité que l'acteur nous interdit d'ignorer. La Lady Macbeth de Judi Dench est la digne épouse du monstre: intensément érotique, le pouvoir et le crime lui sont des aphrodisiaques. C'est sexuellement, de son corps, de ses mains, de ses lèvres, de sa langue qu'elle pousse Macbeth au régicide, orgasme de leur jeu sexuel. Et c'est de dégoût sexuel que sera fait le rejet de Lady Macbeth. Paroxysme et simplicité, voilà de quoi se compose ce *Macbeth* et parmi tous les succès de la RSC, rien n'est aussi beau et émouvant que cette effrayante 'pièce de chambre'.

Nick Roddick, *Une grève des comédiens de la Comédie-Française en 1765*

En avril et mai 1765 presque tous les comédiens de la Comédie-Française se mirent en grève, refusant de jouer avec un de leurs camarades impliqué dans un scandale de maladie vénérienne. En conséquence le théâtre fut pratiquement fermé pendant un mois. Les causes de la grève importent peu, mais ce qui compte c'est que le problème de l'excommunication des comédiens fut à nouveau soulevé (le serment d'un comédien fut déclaré légalement irrecevable). La réaction officielle fut violente: tous les acteurs principaux furent incarcérés, même Mademoiselle Clairon qui, de dégoût, quitta définitivement la scène. La réaction fut si vive à cause du succès énorme de la pièce qui aurait dû être représentée: *Le siège de Calais*, de Belloy, tragédie patriotique, venant à point et servant

les desseins gouvernementaux au lendemain de la guerre de Sept Ans. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est la lumière que ces événements jettent sur la position sociale des comédiens au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ils indiquent que l'excommunication des gens de théâtre était encore une réalité vécue et que nous devons la considérer comme une contrainte économico-sociale plutôt que morale, puisqu'elle pouvait priver les comédiens de leurs moyens d'existence. Et cette situation rend bien illusoire l'autonomie dont semble avoir joui la compagnie, selon les statuts de la Comédie-Française. Les comédiens étaient les prolétaires du monde littéraire bourgeois du XVIII^e siècle, des esclaves salariés à qui on accordait quelques privilèges sociaux tant qu'ils obéissaient. Le degré d'aliénation du comédien est trop souvent ignoré par les historiens du théâtre qui ont tendance à voir sa situation à travers les préjugés des philosophes et des auteurs dramatiques. L'histoire du théâtre *doit* prendre en considération la réalité légale, sociale et économique du comédien.

Henry Kahane, *Arthur Kahane, le dramaturge de Reinhardt*

Mon père, Arthur Kahane (1872-1932), grandit au sein d'une famille juive polonaise, émigrée à Vienne, dans une atmosphère propre à favoriser l'éclosion d'idées politiques avancées et à accueillir les courants artistiques les plus récents. Il rencontra Hugo von Hofmannstahl en 1890. Mon père, qui à 18 ans s'estimait beaucoup plus à la page que son ami de 16 ans, se réjouissait de convertir le poète au socialisme, au 'prolétarisme' et à la révolution, mais c'est lui qui tomba sous le charme d'Hofmannstahl et de sa *geistesgeschichtliche Weltanschauung*. Parmi leur cercle de jeunes artistes, on rencontrait encore Arnold Schönberg et Egon Friedell. Mon père fit la connaissance de Reinhardt au Burgtheater et leur collaboration effective date de 1902, lorsque Reinhardt invita Kahane à devenir son dramaturge. Le metteur en scène exposa ses idées: pour lui le théâtre devait s'échapper de la grisaille quotidienne, de la morosité naturaliste et de la critique sociale pour dispenser joie, beauté, couleur, lumière. Sans programme strict, il désirait monter Strindberg, Maeterlinck, Wedekind, Hofmannstahl et ressusciter les classiques, Shakespeare en tête. Il refusait de considérer le théâtre comme un parent pauvre de la littérature. Il affirmait que l'acte théâtral était un but en lui-même, avec l'acteur comme élément principal dans une mise en scène ouverte à tous les arts et à toutes les techniques. Mon père accepta l'invitation et demeura avec Reinhardt jusqu'à sa mort en 1932. Mais durant ses dernières années, il mena une vie plus contemplative et Arthur Kahane nous a laissé dans son *Tagebuch* un recueil de pensées, plus ou moins désabusées, sur le rôle important, toujours difficile, parfois ingrat, du dramaturge au théâtre.