

Résumés des Articles

Claude Schumacher

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

Nous continuons la publication d'extraits de manuels sur l'art du comédien du dix-huitième siècle commencée dans notre numéro précédent. Le présent article est entièrement consacré aux *mains* qui jouaient alors un rôle très important dans le jeu de l'acteur et dont l'usage était sévèrement codifié.

T. J. King, *Le premier portrait connu de Falstaff*

Un portrait de Falstaff apparaît pour la première fois sur le frontispice, dû à un anonyme, de *The Wits or Sport Upon Sport*, 1662, (I) recueil de farces et de comédies adaptées de pièces anciennes. La gravure représente une scène rectangulaire éclairée par deux candélabres et une rampe de bougies, fermée par un rideau et surmontée par une galerie de spectateurs. Sur scène se trouvent sept personnages: 'Sr: I. Falstafe' et son 'Hostes', personnages de la première saynète du recueil, *The Bouncing Knight or the Robbers Robbed* (Le chevalier sautillant, ou les voleurs volés) adaptation burlesque d'*Henry IV* se tiennent à l'avant-scène, côté jardin. Bien que le fait ait été disputé, il semble bien que la gravure soit une image fidèle d'une représentation clandestine d'après 1642, date de la fermeture des théâtres par le Parlement. Les spectateurs sont vêtus à la mode de 1649 et portent des costumes semblables à ceux des juges de 'La Haute Cour de Justice, ou l'abattoir d'Olivier' (II) sur l'as de pique de cartes à jouer publiées au retour de Charles II et qui montre, selon Edmund Goldsmid, les membres du tribunal nommés par Cromwell pour juger Charles I, en janvier 1649. Bien que le costume de Falstaff ne date pas de 1403, il diffère de ceux de l'inter-règne. Les détails du chapeau, de la moustache, du justaucorps, du col en dentelles s'accordent avec ceux de George Whiter (1588–1667) sur la gravure (III) de John Payne (1635). L'épée, les bottes et leurs revers, les lanières de cuir des éperons de Falstaff s'accordent en outre avec ceux portés par Robert Alfounder (?1589–1639), sur la gravure sur cuivre de l'église de East Burgholt, Colchester (IV). L'authenticité de ces détails nous autorise à penser que l'artiste anonyme a bien dessiné un événement théâtral réel, et non une scène imaginaire.

Richard Foulkes, *La mise en scène d'Henry VIII d'Herbert Beerbohm Tree*

Le 1er septembre 1910, époque de l'année quand le 'Tout-Londres'

était habituellement encore en villégiature, Tree présenta la première de son *Henry VIII*, une mise en scène à grand spectacle qui eut un succès énorme et atteignit 252 représentations. Les registres détaillés de Henry Dana, l'administrateur de Tree, déposés à la Bibliothèque du département de théâtre de l'université de Bristol, nous renseignent précisément sur le coût très élevé du spectacle: les frais de montage s'élevèrent à £7.204, dont £4.612 pour les décors et les costumes. L'entreprise fut aussi un succès financier alors qu'en 1892 Irving, avec la même pièce, avait fait un déficit considérable. L'intérêt de ces comptes est qu'ils révèlent l'énorme différence de salaire entre les membres de la troupe. Tree (Wolsey) s'octroyait £150 par semaine, Bouchier (Henry VIII) recevait £100, Violet Vanburgh (Katherine) £70, Laura Cowie (Anne Bullen) n'obtenait que £5 et les quelque cent figurants se partageaient moins de £50! Bien que Tree insistât sur le côté spectaculaire et se moquât du symbolisme, l'utilisation qu'il fit de ses somptueux décors et costumes soulignait la tragédie des destins, ceux de Wolsey et d'Anne en particulier. L'adieu au monde du Cardinal (III,2) était rendu visuellement par son passage de la lumière dans l'ombre sur une scène à double compartiment (I), et la juxtaposition des scènes de la mort de la reine Katherine et du couronnement d'Anne rendait tangible la présence de l'épée prête à tomber sur la tête écervelée de la jeune reine (II). Notons enfin que Tree construisit une vaste avant-scène pour *Henry VIII*, rapprochant ainsi l'action de son public et qu'il tourna un court-métrage composé d'extraits, malheureusement perdu.

Robert K. Sarlos, *Dionysos en 1915: un pionnier du 'collectif théâtral'*

Un des premiers groupes théâtraux contemporains à avoir choisi la formule collective, c'est-à-dire ignorant délibérément les divisions traditionnelles de l'acteur, décorateur, metteur en scène, écrivain, régisseur pour adopter la rotation des tâches, semble être les Provincetown Players de Cape Cod qui travaillèrent en amateurs de 1915 à 1922 et qui se séparèrent de crainte de succomber au professionnalisme new-yorkais à la suite du succès d'*Emperor Jones* d'O'Neill. Le mouvement commença spontanément durant l'été de 1915 et réunit quelques artistes, écrivains, poètes, journalistes, peintres qui éprouvaient le besoin d'une renaissance spirituelle et le besoin de se libérer du pessimisme ambiant, 'du poison de l'individu et du poison du monde'. Un homme pourtant, George Cran Cook, fut le pilier et l'inspirateur du groupe et c'est lui qui en assura la cohésion. Il fut le Gordon Craig américain, visionnaire plutôt qu'artisan, supportant l'artiste créateur de son enthousiasme et de sa confiance. Pourtant Cook s'oppose directement à Craig par sa conception de l'acte créateur dramatique: 'Un homme seul ne peut créer du théâtre. Le vrai théâtre ne naît que si un souffle commun anime tous les membres du clan.' Il prône

la spontanéité, l'ivresse créatrice, voire désordonnée. Selon lui la divine harmonie apollinienne ne pouvait être atteinte que par l'extase dionysiaque. La communauté rassemblée autour de Cook attira O'Neill qui écrivit pour eux des pièces qui réussirent admirablement, mais c'est en définitive le succès de ce théâtre d'auteur et la grandeur même de cet auteur qui causèrent la destruction du groupe.

Susan Spitzer, *Le théâtre politique de Prévert: deux versions de La Bataille de Fontenoy*.

Une période assez peu connue de la carrière de Prévert, qui s'étend de 1932 à 1936, représente en fait, comme on commence à s'en apercevoir, un moment important du mouvement théâtral ouvrier. Le théâtre de propagande et d'agitation (l'agit-prop), né durant la Révolution d'Octobre, avait gagné droit de cité en Allemagne (d'où il fut banni par Hitler), en Angleterre, aux Etats-Unis et en France où l'on dénombrait des centaines de troupes d'amateurs à vocation politique, affiliées à la Fédération du Théâtre Ouvrier de France (FTOF). Créé en 1932, le Groupe Octobre s'imposa rapidement et eut l'heureuse idée de s'adresser à Prévert qui, la même année, écrivit pour eux *La Bataille de Fontenoy*. Cette pièce représenta la France au Festival International du Théâtre Ouvrier à Moscou en 1933 et obtint le 1er prix. Le texte, profondément révisé, fut publié dans *Spectacle* en 1949. Le changement le plus important est la suppression du dernier quart de l'original qui, après la satire des fauteurs de guerre, chantait le message socialiste, l'espoir d'un monde meilleur et lançait un appel révolutionnaire aux armes. Telle qu'elle est publiée, *La Bataille de Fontenoy* reste une pièce contre la guerre des plus drôles et des plus mordantes. La nature non-dialectique de la révision a transformé la pièce en une sorte de danse macabre grotesque, dans laquelle la musique joue d'ailleurs un rôle important et toujours ironique. L'espoir a fait place à la fatalité et à l'absurde. La comparaison des deux versions fait bien ressortir le changement intervenu dans l'attitude politique de Prévert, déçu, dès son voyage en URSS de 1933 par le communisme soviétique. Il n'en reste pas moins qu'Octobre et Prévert marquèrent la vie politique et théâtrale française à l'époque du Front Commun et que leur collaboration mérite d'être étudiée de plus près.