

Résumés des Articles

Peter Hyland, *Le travesti élisabéthain et l'onnagata du kabuki*

L'absence de documents ne nous permet pas d'affirmer comment les jeunes acteurs des troupes élisabéthaines interprétaient les rôles féminins. Deux thèses s'affrontent; d'un côté, il y a ceux qui, comme M. C. Bradbrook, affirment que le jeu des acteurs élisabéthains était extrêmement formaliste; de l'autre, il y a ceux qui, comme Marvin Rosenberg, sont convaincus de son réalisme. Lorsqu'un jeune acteur joue un rôle de femme, des problèmes de taille, de voix, de gestuelle se posent – c'est-à-dire que se pose le problème de l'intrusion de l'enfantin sur l'adulte, du masculin sur le féminin. Bien qu'il n'y ait aucun rapport entre le théâtre élisabéthain et le kabuki japonais, dans les deux traditions des hommes (ou des jeunes gens) interprètent les rôles de femmes, L'*onnagata*, ou acteur travesti du kabuki, surmonte les difficultés que nous avons mentionnées grâce à un haut degré de formalisme, en s'appuyant sur un riche éventail de conventions strictement codées. La façon dont l'*onnagata* crée 'la femme' sur la scène japonaise nous permet d'entrevoir comment l'acteur élisabéthain a pu interpréter les rôles féminins dans cette autre tradition théâtrale exclusivement réservée aux acteurs masculins.

F. W. J. Hemmings, *Les théâtres d'enfants à Paris aux XVIII^e et XIX^e siècles*

La mode des *théâtres d'enfants*, dans lesquels les pièces jouées étaient 'adultes' mais les rôles tenus par des enfants, fut inaugurée sur le Boulevard du Temple par Audinot, qui remplaça vers 1770 ses marionnettes par une troupe de petits acteurs. Son succès inspira plusieurs imitateurs, dont le plus important fut Delomel, directeur du Théâtre Beaujolais, fermé par la police des mœurs en 1790, après six ans d'exploitation. La Révolution ne semble guère avoir entravé la vogue des spectacles d'enfants, dont les meilleurs évoluèrent, comme le Théâtre des Jeunes-Élèves, en théâtres d'apprentissage. Néanmoins tous ces théâtres durent fermer en 1807 lorsque les autorités prirent des mesures draconiennes pour réduire le nombre des scènes parisiennes. La Restauration permit une reprise: le fameux Théâtre Comte, fondé en 1822, et son rival, le Gymnase-Enfantin de Joly, témoignent de l'intérêt persistant pour ce genre de spectacles. Mais les critiques étaient à l'aguet et, finalement, vers la fin de la Monarchie de Juillet, les théâtres d'enfants furent définitivement proscrits. Pourtant, on continua à faire appel à des mineurs pour certains rôles, surtout

Theatre Research International Vol. 12, No. 1

comme souffre-douleur touchants dans les mélodrames; de même, pour les besoins de la perspective, de petits garçons, habillés en homme, servirent quelquefois de figurants au fond de la scène. Enfin, certaines vedettes enfantines, telles Léontine Fay et Cécile Mantaland, attirèrent la foule jusque sous le Second Empire, moins sans doute pour leur talent précoce que par l'attrait qu'elles exerçaient sur un public facilement attendri.

David George, *El pan del pobre, une version espagnole des Tisserands de Hauptmann*

Le mouvement naturaliste ne joua qu'un rôle négligeable dans le théâtre espagnol de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, bien qu'un petit nombre de pièces à message social aient été écrites à cette époque. Mais comparées au reste de l'Europe ces œuvres furent timides. *El pan del pobre* (Le pain du pauvre), adaptation libre des *Tisserands* de Hauptmann, de deux auteurs méconnus de la fin du siècle dernier (Félix González Llana et José Francos Rodríguez), est exceptionnellement intéressant. Les personnages espagnols, lorsqu'ils ne sont pas copiés fidèlement sur le modèle allemand, présentent des différences importantes sur les plans sociologique, psychologique et dramatique. *Le pain du pauvre* est en général moins dur et plus mélodramatique que *Les Tisserands* et la pièce se rattache aussi, par certains côtés, à la tradition de l'Age d'or espagnol. Mais *El pan del pobre* n'est pas un pamphlet qui dissectionne la réalité sociale de son époque, car ce n'est que vers 1920 ou 1930 que des auteurs tels que Valle-Inclán, Lorca et Alberti ouvrirent réellement le théâtre espagnol à l'ère nouvelle.

Lech Sokół, *La métaphysique des sexes: Strindberg, Weininger et Witkiewicz*

'Voilà un homme!' s'écria Strindberg lorsqu'il eut lu *Geschlecht und Charakter* du jeune auteur autrichien Otto Weininger (1880–1903) qui se suicida peu après la parution de son livre. La thèse en est outrageusement misogyne, car selon Weininger la femme est en tous points inférieure à l'homme: dépourvue d'âme, son agressivité incontrôlée contre la supériorité masculine la rend très dangereuse. En fait, conclut-il, le terme d'être humain ne s'applique à proprement parler qu'au mâle de l'espèce. Pour certaines de ses illustrations, il fait appel à Strindberg et il cite, entre autres, *Le père* et *Créanciers*. Witkiewicz (1885–1939), grand admirateur de Strindberg, connaissait aussi les travaux de Weininger, et comme chez ses deux prédécesseurs, la guerre des sexes tient une place prépondérante dans son théâtre et son œuvre romanesque. Sa pièce *Gyubal Wahazar*

(1921) est une étude mi-sérieuse, mi-parodique des idées de Weininger. Dans *Les cordonniers*, une de ses dernières pièces, c'est l'image de la mante religieuse, dévorant le mâle pendant l'acte d'amour, qui fascine les personnages. Pourtant le message de Witkiewicz n'est pas désespéré. C'est une mise en garde: à vouloir considérer les rapports entre les sexes comme des rapports de brutalité, on leur refuse toute dimension humaine. La différence, semble-t-il, c'est que Strindberg et Weininger présentent la bestialité de ces rapports comme une simple constatation de fait, alors que pour Witkiewicz ce n'est qu'un danger qui menace ceux qui sont incapables d'établir l'harmonie nécessaire au commerce entre humains.

Derek Wright, *Le rituel dans le théâtre de Soyinka*

Dans *The Strong Breed* (La race supérieure) et dans son adaptation des *Bacchantes*, l'auteur nigérien Wole Soyinka fait appel au rite de purification traditionnel de l'Afrique occidentale, mais il lui fait subir d'importantes modifications: le représentant de la société, normalement un individu ordinaire, est ici un membre de la 'race supérieure' et tient le rôle du révolutionnaire martyr et de l'artiste visionnaire. Dans ces deux pièces, les festivités du Nouvel-An ne sont pas seulement un acte de renouvellement périodique mais elles sont présentées comme des cérémonies porteuses de changements radicaux et dont les effets seront durables. Ce qui n'était à l'origine qu'un dévouement cathartique est imbu, chez Soyinka, du pouvoir sacrificiel d'un rite de passage: un rite négatif (parce que simplement purgatif) est transformé en un symbole positif de révolution politique. Ce symbole et cet appel à l'action sont au cœur du théâtre de Soyinka.

Brian Crow, *Soyinka et ses critiques*

Récemment Soyinka a été violemment attaqué par des critiques 'radicaux' et des auteurs de la nouvelle génération nigérienne pour son indifférence vis-à-vis de l'histoire et de l'analyse historique. Bien qu'il ait toujours pris une part active dans la lutte sociale au Nigéria (ce qui lui a valu plusieurs années de prison) et qu'il voie dans l'artiste un porte-parole visionnaire et un critique de la société, Soyinka est accusé d'être un romantique et un homme de la réaction. Pour Soyinka *Death and the King's Horseman* (La mort et le cavalier du roi) est une tragédie profondément ancrée dans la culture et la tradition africaine, mais le critique Biodun Jeyifo, par exemple, la rejette sous prétexte que ce n'est qu'une tragédie historique sur le mode européen. Pour Jeyifo, la beauté lyrique du texte ne

sert qu'à cacher une philosophie qui accepte le système féodal et l'ordre moral de l'aristocratie. Soyinka contre-attaque en traitant ses critiques de 'gauchocrates' et en les accusant à son tour de méconnaître les vraies aspirations du peuple, de n'écrire que pour d'autres 'gauchocrates' et d'étouffer la libre création artistique. L'artiste, selon le dramaturge, doit œuvrer à la libération des esprits de la 'superstition du pouvoir'. Souvent il met en scène des conflits opposant un pouvoir politique tyrannique et une force spirituelle de libération représentée de préférence par le dieu yoruba Ogun et par ses associés. Alors que l'horizon politique et économique, au Nigéria et en Afrique en général, s'assombrit, Soyinka s'éloigne délibérément des problèmes métaphysiques pour concentrer sa verve satirique contre les assoiffés de pouvoir et contre les méfaits qu'ils commettent.