

Résumés des Articles

Traduits par Claude Schumacher

Willem Schrickx, *Deux acteurs de la Commedia dell'arte à Anvers en 1576: Drusiano et Tristano Martinelli*

Les *Certificatieboeken* conservés aux archives d'Anvers révèlent que Drusiano et Tristano Martinelli jouèrent en cette ville durant les mois précédant la Furie Espagnole (4–7 novembre 1576). A notre connaissance, ces documents sont les premiers à mentionner la troupe de Drusiano qui a probablement aussi donné une représentation à Gand. Notons que George Gascoigne séjournait à Anvers lors du pillage de la ville. Les Martinelli, qui avaient vraisemblablement quitté Mantoue à cause de la peste, étaient partis pour la France avant le sac d'Anvers. A Paris ils furent probablement rejoints par Belando. Drusiano séjourna à Londres en 1578, de janvier à la première semaine du Carême. Avec Tristano et les Accesi, il fut invité par Henri IV à jouer à Lyon le 17 décembre 1600, à l'occasion de son mariage avec Marie de Médicis. Les Accesi restèrent en France jusqu'à l'automne de 1601. Ils furent également invités à la cour de Bruxelles par Marie de Boussu, mais ils ne s'y rendirent pas.

Graham Barlow, *Une reconstruction de l'Hôtel de Bourgogne d'après sir James Thornhill*

Notre reconstruction de l'Hôtel de Bourgogne est basée sur deux croquis trouvés dans les carnets de voyage de sir James Thornhill, peintre de sujets historiques et décorateur anglais. Ces croquis exécutés lors de son séjour à Paris en 1717 – nous offrant un plan et une élévation approximatifs de la scène et de la salle accompagnés d'un dessin plus détaillé de la scène même – sont les seuls documents graphiques connus à ce jour de l'intérieur de ce théâtre avant qu'il ne fût radicalement transformé. Ils nous permettent non seulement d'interpréter avec plus d'assurance le *devis et marché* de 1647, mais révèlent aussi que la conception originale fut bien plus italienne qu'on ne l'a suggéré jusqu'ici. Les plans qui illustrent notre travail sont basés sur les dessins de Thornhill étudiés à la lumière du *devis et marché* de 1647 et des plans de Dumont publiés en 1773 dans *Parallèle de Plans des Plus Belles Salles de Spectacles d'Italie et de France*. Ainsi émerge une image plus claire de l'histoire architecturale de l'Hôtel, de sa création à sa destruction, et nous pensons qu'une reconsidération des documents connus du Marais apporterait également des résultats fort intéressants.

Michael R. Booth, *Shakespeare à l'époque victorienne : le spectacle et l'histoire*

Au cours du 19^{ème} siècle le public anglais s'engoua de plus en plus pour la mise en scène spectaculaire à reconstruction historique.

Le principe fondamental de la mise en scène shakespearienne de l'époque victorienne était la réalisation visuelle de la beauté poétique. On trouva la justification théorique de ce traitement spectaculaire dans le texte même de Shakespeare, ce qui entraîna une profusion d'effets visuels rendus possibles par le coût dérisoire de la main-d'oeuvre. Les défauts de ce style étaient évidents et ne manquaient pas de détracteurs. Nous citons des exemples choisis chez Charles Kean, Henry Irving et Beerbohm Tree.

L'esthétique visuelle des mises en scène shakespeariennes était liée à une esthétique historique, également pictoriale dans son expression. Ces mises en scène étaient basées sur des recherches archéologiques et savantes, particulièrement sous la direction de Kean, et dépendaient sur une étroite collaboration entre artistes et hommes de théâtre. On insistait sur la valeur éducative de ces tableaux vivants, images d'une histoire révolue : le spectacle illustrait et enseignait le passé. Ce style victorien de mise en scène était unifié, cohérent et fondé sur des hypothèses mûrement réfléchies.

Graham Woodruff, *Terence Gray et son public du Festival Theatre de Cambridge*

Il ne fait aucun doute que, dans ses rapports avec le public de Cambridge, Gray fit preuve d'une invention remarquable et un grand nombre de ses idées et de ses projets sont d'un intérêt direct pour tous ceux que préoccupent les *public relations* dans le théâtre contemporain. Pendant sept ans, de 1926 à 1933, le théâtre de Newmarket Road fut le haut lieu de la vie sociale de Cambridge. Un public jeune et cultivé était attiré au Festival Theatre par des pièces réellement expérimentales et parfois outrageuses, par une organisation subtile et originale et par une succession ininterrompue d'ingénieux gags publicitaires. Tout cela reflétait l'énigmatique personnalité d'un homme : Terence Gray était à la fois un maître enthousiaste et un despote intransigeant, un homme doué d'un irrésistible sens de l'humour mais capable de farces grossières, oeuvrant dans le sens d'une révolution théâtrale mais d'un dilettantisme exaspérant. Il fit sauter les limites étroites du réalisme de la scène anglaise et révéla le jeune théâtre européen dans des mises en scène nouvelles. Mais sa contribution primordiale fut celle qu'il apporta à la vie sociale et culturelle du public du Festival Theatre.

Donald L. Shaw, *Technique dramatique dans El gesticulador d'Usigli*

En écrivant *El gesticulador* (1947) Rodolfo Usigli (né en 1905) se heurtait à des problèmes de technique. La caractéristique majeure de la pièce est l'absence d'une opposition dramatique au héros avant le 3^{ème} acte.

Le conflit central entre vérité et mensonge repose sur la promesse de César de ne rien faire de déshonorant. Il faut qu'Usigli réussisse à donner l'impression que César rompt sa promesse sans pour cela détruire son autorité morale. Malgré quelques maladroites, les problèmes moraux et psychologiques se rattachent finalement à l'intrigue politique d'une façon satisfaisante. La vraie grandeur tragique manque à la pièce, malgré les affirmations d'Usigli, mais la scène de la *deputatio* du 2ème acte révèle une maîtrise de l'écriture dramatique rare en Amérique Latine. Au dernier acte le conflit réel, retardé jusqu'ici, fait surgir de nouvelles tensions que l'auteur n'exploite pas. Ce 3ème acte contient un coup de théâtre et un dénouement pleins d'intérêt, mais les forces dramatiques qui sont en lutte à la fin de la pièce ne sont que secondaires.

Herman K. Doswald, *Edward Gordon Craig et Hugo von Hofmannsthal*

Tous les efforts tentés par le comte Harry Kessler entre 1903 et 1910 pour amener Craig et Hofmannsthal à collaborer furent vains. Bien que tous deux fussent des hommes de théâtre de génie rejetant le réalisme historique traditionnel pour créer un théâtre jeune et poétique fait d'une harmonie de paroles, de gestes et d'images, l'argent les sépara toujours. Craig et Hofmannsthal devaient travailler ensemble à l'occasion de la mise en scène d'Otto Brahm au Lessing Theater de Berlin, de *Venise sauvée* d'Otway, adapté par Hofmannsthal. L'auteur était content du travail de l'artiste, mais Craig revendiqua le contrôle quasi absolu de l'entreprise, ce qui entraîna la rupture en janvier 1905. L'opinion de Hofmannsthal était que Craig était 'ou bien un comédien au crâne creux ou – comme je le crains plutôt – quelqu'un qui sera dément dans trois ou quatre ans'. Kessler persista néanmoins et Craig fut engagé pour la création des décors et des costumes d'*Elektra* que Lugné-Poe voulait monter à Paris en 1907. Mais Hofmannsthal se méfiant toujours de Craig, ils se disputèrent à nouveau pour des questions d'argent. Pas encore découragé, Kessler se lança une dernière fois en 1910 en invitant Craig à travailler avec Reinhardt sur l'*Oedipe Roi* de Sophocle, traduit par Hofmannsthal. Ce dernier fit part de ses espoirs dans une lettre écrite à Kessler, mais ce fut un nouvel échec, dû une fois de plus à des chicaneries d'argent. Kessler essaya d'intervenir, mais cette dernière querelle devait ternir à jamais l'amitié entre Kessler et Hofmannsthal. Pourtant, un an plus tard, Hofmannsthal suggérait à Kessler la possibilité d'une collaboration future, suggestion qui ne donna d'ailleurs aucun résultat.