

Résumés des Articles

Claude Schumacher

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

Le jeu des acteurs du 18e siècle relevait d'une technique spécifique et sévèrement codifiée. Cette technique devait assurer l'élégance de la représentation et rendre intelligibles les passions exprimées par gestes, mimiques et postures. Nous publions une collection d'extraits tirés d'ouvrages d'écrivains, directeurs de troupe et professeurs du 18e siècle et du début du 19e. Ces écrits émanent d'auteurs français, allemands, anglais, italiens, hollandais, parmi lesquels nous trouvons: Austin, Böttiger, Dorfeuille, Dressler, Gildon, Goethe, Hannetaire, Jelgerhuis, Lang, Metastasio, Rede, Riccoboni, Schröder, Sievers, Wilke. . . . Les informations ainsi glânées sont présentées en 3 sections. La première, contenue dans ce numéro, concerne le jeu d'ensemble et l'expression corporelle: utilisation de la tête, du visage et des yeux; des bras et des mains; des jambes et des pieds; et du corps dans son ensemble.

Un deuxième article considérera l'expression physique des passions: surprise, étonnement, horreur . . . , et discutera l'expression des passions qui étaient caractéristiques de certains emplois tels que les emplois étaient compris au 18e siècle.

Neil Carson, *La direction artistique des Lord Admiral's Men, 1596-1603.*

Bien que l'organisation des troupes et la structure des théâtres élisabéthains nous soient bien connues, nous ne savons pas clairement comment s'opérait le choix des textes. Le *Journal* de Henslowe, qui mérite d'être réexaminé sérieusement, nous fournit des éléments de réponse. Les rapports entre les acteurs-sociétaires, les auteurs et le propriétaire du théâtre (Henslowe) étaient fort complexes. Certains documents ont, jusqu'ici, suggéré que le financier avait une voix prépondérante dans l'élaboration des programmes. Mais la comptabilité du *Journal*, surtout après la fusion des Pembroke's Men avec les Admiral's Men sous la direction de Shaw en décembre 1598 – suivie par leur installation au Fortune Theatre en 1600 – identifie trois sociétaires comme responsables des choix littéraires: Robert Shaw, Thomas Downton et Samuel Rowley sont virtuellement les seuls, entre décembre 1598 et mars 1603, à approuver de nouveaux textes et à autoriser des paiements aux auteurs. Leurs préférences personnelles provoquent aussi, et ceci est significatif, des changements de 'politique artistique'. Shaw et Rowley

faisaient plus volontiers appel aux *syndicates*, c'est-à-dire aux auteurs qui travaillaient en collaboration (les deux *syndicates* les plus importants étant celui de Chettle, Dekker, Haughton, Day; et celui de Drayton, Hathway, Munday, Wilson), alors que Downton préférait les oeuvres individuelles et s'adressait à Middleton, Massey, à certains membres des *syndicates* mais en tant qu'individus et découvraient les talents de Heywood, Ben Jonson, Chapman et Webster. Il semble donc bien que les acteurs-sociétaires étaient maîtres de leurs choix artistiques et que ce domaine n'était pas la prérogative de leur banquier-propriétaire.

J. E. VAREY, *Critique sociale dans El Burlador de Sevilla*.

El burlador, le premier avatar de Don Juan, constitue une attaque en règle contre la situation morale de l'Espagne du début du 17^e siècle. Les trois états – la Cour, la noblesse, les paysans – y sont rondement fustigés pour leur immoralité, leur hypocrisie, leur fourberie. Le roi d'Espagne et la cour de Séville ne sont pas directement mis en cause, Tirso savait jusqu'où il pouvait aller, mais évidemment sa peinture noire de la royauté napolitaine avait un modèle espagnol, d'autant qu'il mettait dans la bouche du seul homme vraiment honnête de la pièce, Don Gonzalo, un éloge lumineux de Lisbonne, contrastant avec le vice et le stupre de la Séville des Juan, et autres Mota. Le roi de Naples n'a rien d'un divin justicier: il se contente des apparences et condamne Octavio sur le faux rapport de Pedro qui trahit allégrement son serment envers son souverain. Plus tard, à Séville, le roi d'Espagne n'aura que le temps de grâcier Mota condamné par erreur pour le crime de Juan. Mais ce Mota, ami trompé, n'est pas innocent non plus; c'est un libertin de la pire espèce qui tombe sur plus roué que lui. Les femmes elles-mêmes sont coupables de légèreté: en invitant Octavio, Isabela compromet l'honneur royal; Ana est pour le moins imprudente en ouvrant sa porte à celui qu'elle croit être Mota, sachant que le roi et son père la destinent à un autre. La vertu n'est pas plus en estime chez les petites gens. L'atmosphère idyllique du mariage campagnard est bien vite brisée. Aminta est moins frivole que Tisbea, mais elle succombe sans trop de réticence et Tisbea pêche par orgueil, par vanité et par concupiscence. Quant aux paysans, c'est la mesquine vanité de Gaseno qui est cause du malheur d'Aminta et Batricio précipite le drame par son manque de confiance envers son épouse et par la promptitude avec laquelle il tombe d'accord avec Don Juan pour médire des femmes et condamner la sienne sans appel.

La société du *Burlador* est une société pourrie jusqu'au tréfonds. La noblesse y est totalement corrompue – seule l'admirable figure vengeresse du Commandeur respandit –, l'idéal de Lisbonne prend des allures

mythiques et même l'innocence des campagnes y est ternie par la vilénie des courtisans. Leçon qu'un moraliste d'aujourd'hui ne désavouerait pas.

Norman H. Paul, *Jacques Copeau, critique de théâtre*

Ce qui distingue Copeau de la plupart des critiques de théâtre de son temps, c'est l'étendue de ses lectures, l'ampleur de sa culture, sa perspicacité psychologique et sa lucidité. Lucien Dubech, autre critique de talent, louait 'son originalité dans un monde où l'ignorance est de règle'. Au début du siècle, la critique théâtrale française 'à la Sarcey' se contentait de flatter la médiocrité du public et de donner dans l'anecdote la plus triviale. Mais en février 1901, Eugène Morel et sa *Revue d'Art Dramatique* annoncèrent le renouveau en engageant 'une campagne contre le décadence'. Copeau contribua quelques articles en 1902/3 et devint le critique attitré de *L'Ermitage* de 1904 à 1906. Les nécessités économiques l'obligèrent à écrire des articles très superficiels pour le très mondain *Le Théâtre*. C'est ainsi que Copeau rendit compte d'une centaine de pièces, pièces de boulevard le plus souvent, entre 1905 et 1914. Aucun de ces articles ne figure dans *Critiques d'un autre temps*, publiés en 1923. Par contre cet ouvrage contient tout ce qu'il écrivait à la même époque pour *La Grande Revue* de Jacques Rouché, de 1907 à 1910. 1908 vit la fondation de la *N.R.F.* et c'est dans le numéro de mai 1909 que Copeau publia *Le métier au théâtre*, que l'on peut considérer comme son premier manifeste. Il y condamne 'les amuseurs', 'les jongleurs' et insiste sur l'importance de 'deux notions inséparables: la notion d'art et la notion de métier'. Ses jugements, sévères mais justes, ont été confirmés par la postérité: il avait voué Brioux à l'oubli alors qu'il louait Claudel et encourageait les hommes de théâtre à relire Shakespeare et Molière. Et, come l'on sait, le fruit de ses indignations fut le Théâtre du Vieux-Colombier annoncé dans l'essai publié dans le numero de septembre 1913 de la *N.R.F.* Mais c'est dans une lettre à André Gide, datée du 7 mai 1912 que Copeau, avec sa modestie habituelle, définit le plus précisément ce que sera sa véritable, et durable, contribution à l'art dramatique: 'Il m'arrive souvent de me demander si ce n'est pas ma véritable vocation: exalter la pensée d'autrui par l'intelligence que j'en ai. Je ne suis peut-être que cela: une intelligence active, quelque chose entre le critique et le créateur. J'ai dans le coeur des soulèvements de poésie.'