

Résumés des articles

Michael S. Wilson, *Ut pictura tragoedia: une étude extrinsèque du théâtre classique et romantique anglais*

La prépondérance du spectacle sur le dialogue et sur le mérite littéraire dans le théâtre anglais des dix-huitième et dix-neuvième siècles est souvent considérée par les historiens du théâtre comme un appauvrissement artistique. Ce jugement étroit résulte d'un parti pris critique logocentrique et d'une méthodologie à œillères qui ont faussé la recherche théâtrale depuis trop longtemps. Les meilleurs théâtres londoniens de cette époque ont été directement influencés par les goûts des spectateurs cultivés, dont la sensibilité avait, avant tout, été formée par l'étude de la peinture. Nous présentons, en raccourci, la façon dont l'analogie entre peinture historique et drame historique s'est développée, de Dryden jusqu'aux romantiques, jouant d'abord un rôle secondaire à l'intérieur de la doctrine du *ut pictura poesis*, puis assumant une place indépendante, que nous appellerons *ut pictura tragoedia*, avec toutes les implications que cela comporte pour la mise en scène théâtrale. Les historiens du théâtre se doivent de poursuivre des méthodologies extrinsèques s'ils désirent étudier le théâtre dans sa totalité et rendre compte de la complexité culturelle du fait théâtral.

Robert Justin Goldstein, *La censure politique du théâtre européen au dix-neuvième siècle*

Au cours du dix-neuvième siècle, les classes dominantes européennes considéraient le théâtre comme une arme subversive et le craignaient bien plus que la littérature, car le théâtre rassemble une foule de spectateurs en un lieu restreint, et même la masse des illettrés, incapable de lire la presse, comprenait immédiatement le discours des acteurs. C'est pourquoi la censure préalable du théâtre était beaucoup plus stricte que celle de la presse écrite. Durant la période 1815–1914 la censure théâtrale fut maintenue dans la presque totalité des pays européens, alors que la presse fut peu à peu libéralisée. Souvent, selon leur humeur ou le climat politique du moment, les censeurs du théâtre prenaient des mesures arbitraires et imprévisibles. Hauptmann, Ibsen, Zola, Strindberg, Pouchkine, Tolstoy . . . eurent tous à pâtir de leurs vexations. Bien qu'à la scène l'interdit soit difficile à maintenir effectivement et qu'il soit possible de s'y soustraire, la censure a pourtant réussi à débiliter le théâtre du dix-neuvième siècle qui ne présentait que rarement des pièces engagées sur le plan social ou politi-

Theatre Research International Vol. 12, No. 3

que, ou des pièces traitant réalistement des conditions de vie existantes et, plus rarement encore, des pièces mettant en cause l'ordre établi.

F. W. J. Hemmings, *La formation des acteurs français au dix-neuvième siècle*

L'école dramatique royale, créée en 1786, répondait à un besoin pressant car la Comédie-Française se heurtait à des difficultés insurmontables dans le recrutement de jeunes acteurs de province, qui gagnaient bien leur vie dans leurs petits théâtres et qui n'étaient pas attirés par les maigres salaires de la troupe de Molière. La Convention ferma l'école, mais elle fut rétablie par Napoléon qui, en 1812, la rendit indépendante du Conservatoire de Musique. Elle disparut à nouveau sous la Monarchie de Juillet, mais elle rouvrit ses portes en 1836 et joua dès lors un rôle prépondérant dans la formation des acteurs tout au long du dix-neuvième siècle. Ses élèves provenant presque exclusivement de la classe ouvrière, l'état prenait tous leurs frais à sa charge. A l'école ils suivaient des cours de maintien, d'escrime et de danse, mais c'est les cours de déclamation qui formaient l'essentiel de l'enseignement. En général, les professeurs de déclamation étaient des acteurs très en vue de la Comédie-Française, tels que Samson, Provost ou Régnier. En principe les élèves n'avaient pas le droit de se produire en public avant d'avoir terminé leurs études. A la fin de chaque année, des examens de concours étaient organisés et les meilleurs recevaient des prix qui leur ouvraient une carrière à la Comédie-Française. Le système a été sévèrement critiqué pour son académisme, mais il est de fait qu'il procurait une formation satisfaisante aux inter-prètes du répertoire classique.

William Hutson, *Deux mises en scène élisabéthaines d'Hamlet*

Le 21 février 1900 William Poel donnait l'unique représentation de sa mise en scène du texte du premier in-quarto d'*Hamlet* dans le Carpenter's Hall de Londres. La mise en scène de George Pierce Baker, avec Johnston Forbes Robert dans le rôle du Prince, à l'université de Harvard (Sanders Hall) fut jouée les 4 et 5 avril 1904. Bien que les deux metteurs en scène se soient efforcés de monter la pièce dans un style 'élisabéthain', les deux spectacles différaient par les lieux scéniques et les partis pris esthétiques et philosophiques des deux hommes. Poel, en homme de théâtre, s'intéressait avant tout aux problèmes des rapports public/acteurs et il concentra ses efforts sur le jeu de ses comédiens. Baker, en historien du théâtre, cherchait à résoudre les problèmes posés par l'architecture théâtrale élisabéthaine et son but fut de recréer aussi fidèlement que possible le lieu théâtral tel qu'il

se présentait lors de la création de l'œuvre. Poel rêvait de réformer la pratique théâtrale de son époque, alors que l'ambition de Baker était de nature archéologique. Cette double approche, artistique et savante, est paradigmatique de la recherche théâtrale et témoigne en faveur d'une fructueuse collaboration entre théâtre et université.

The Pinter review, a new journal to be published twice yearly by members of the Harold Pinter Society, invites articles and notes and queries on the playwright's work and influence, as well as production notes, bibliography, and information on work in progress.

Two copies of submission, double-spaced and in MLA style, should be sent to Francis Gillen, Box 11F, The University of Tampa, Tampa, Florida 33606.