

Résumés des Articles

B. Beckerman, *La perception théâtrale*

On ne peut parler précisément et utilement de théâtre sans définition systématique de la spécificité de la perception théâtrale. La sémiologie a pris le relais de la critique littéraire en matière de théorie dramatique. Malheureusement les études sémiotiques de théâtre ont délibérément exclu les questions de perception théâtrale de leur champ d'investigation, ce contre quoi protestent fort justement Georges Mounin et Umberto Eco.

L'objet dramatique naît de l'échange entre *un acteur et autrui* (mais un 'autrui' pas trop nombreux). Cet échange étant *préparé*, l'acteur lui impose une forme. Le contrôle exercé par l'acteur rend perceptible le courant d'énergie et de contre-énergie et définit les intervalles, variables, entre deux temps forts. Ces intervalles fonctionnent comme l'épine dorsale de l'objet dramatique.

Dans l'appréciation de cet objet, le public apporte au théâtre son passé affectif et intellectuel. Il agit ainsi sur les conditions de la représentation qui se déroule à l'intérieur du cadre créé par cet apport. Au cours de la représentation, pourtant, cet ensemble donné de sentiments et de pensées tend à se laisser subjugué par le jeu dramatique, bien qu'il soit capable de réactivation à tout moment. La façon dont le public perçoit l'objet dramatique est difficile à expliquer, mais cette perception ne consiste pas simplement en une addition visuelle/auditive. Une telle perception semble plutôt être globale et pêle-mêle (*haptical*, selon le terme de J. J. Gibson); c'est-à-dire qu'elle est ressentie par l'être tout entier, en une fusion audio-visuelle. Cette réception intégrale inclut une prise de conscience focale *et* périphérique, et par là crée une impression de profondeur. Mais le public ne s'abandonne pas passivement. Son attention se déplace continuellement et se concentre tantôt sur des éléments focaux, tantôt sur des éléments périphériques. Dès lors, il serait plus juste de dire que le public *lit* une représentation, acceptant et refusant tour à tour tel ou tel élément de l'ensemble.

L'objet dramatique, grâce à sa structure dialectique, n'est pas seulement perçu comme une surface de représentation, mais aussi comme une succession de moments inachevés, se décomposant en temps faibles et temps forts. C'est dans les intervalles entre ces différents moments que le public projette sa propre lecture de la scène jouée. Le public comprendra et réagira d'autant mieux que ces intervalles seront plus fortement structurés.

Neil Carson, *Les finances du Rose Theatre, 1596-1598*

E. K. Chambers affirme dans *Elizabethan Stage* (1923) que la troupe des Admiral's Men était obligée d'emprunter de l'argent à Philip Henslowe, propriétaire de leur théâtre, 'à cause de leur imprévoyance en matière financière'. Il en conclut que 'pratiquement toutes les dépenses de la compagnie [pour l'achat d'accessoires et de textes] passaient par Henslowe' et que ces dépenses devaient donc être consignées dans le 'journal' (diary) de ce dernier. Une étude minutieuse des sommes engagées nous permet de mettre en doute ces deux affirmations. Le premier emprunt requis pour couvrir des frais de montage remonte au printemps de 1596 et la troupe fut en mesure de rembourser presque immédiatement. A la même époque, ils montèrent aussi deux ou trois pièces nouvelles sans l'aide d'Henslowe. Durant la saison 1596-7, au moins quatre pièces furent créées sans la moindre aide financière extérieure. La troupe semble n'avoir emprunté que lorsque les recettes étaient mauvaises. Après la réorganisation de 1597, ils firent appel plus fréquemment à Henslowe, mais ils continuèrent à financer une bonne proportion de leurs spectacles.

Jozef J. De Vos, *Représentations shakespeariennes en Flandre par Ernesto Rossi et Tommaso Salvini, en 1876-1877 et 1891*

En 1876-77, l'acteur italien Ernesto Rossi se rendit deux fois en Flandre pour y jouer Shakespeare. En 1877, son compatriote Tommaso Salvini interpréta les rôles d'Othello, Hamlet et Macbeth à Anvers et Bruxelles. Tous deux eurent un énorme succès. La critique fut quasiment unanime à louer le naturalisme de Rossi. Son Othello était sensuel et tonitruant, mais la violence de son jeu ne l'empêchait pas d'exprimer un amour véritable. Alors que le public anglais l'avait blâmé pour l'"animalisme" de son jeu, les critiques bruxellois étaient pleins d'étonnement et d'admiration. L'image qu'il projetait de Lear était principalement celle d'un roi dément, et le haut point de son interprétation était la façon terrifiante avec laquelle il extériorisait ses émotions. Un critique bruxellois évoqua l'Homère aveugle d'Ingres à son sujet. Salvini avait la réputation d'être un acteur plus précis et plus contrôlé. Mais son Othello exprimait surtout 'la violence jalouse du côté sauvage'. Quant à son Hamlet, il fut décrit comme un maniaque obsédé. En 1891, Rossi donna une nouvelle série de représentations à Anvers et Bruxelles qui furent aussi reçues avec enthousiasme. Ces tournées des grands tragédiens italiens inspirèrent la vie culturelle flamande et aidèrent à y fonder une tradition shakespearienne.

Timothy Kidd, Hassan, *Création au Haymarket (Londres, 1923)*

Hassan, de James Elroy Flecker, est une réussite unique et éphémère dans les annales du théâtre poétique moderne. Flecker puisa dans son expérience de la vie du Proche-Orient et dans sa connaissance de la littérature orientale les éléments principaux de son oeuvre: couleur locale et grand spectacle; juxtaposition audacieuse de cruauté, de sensualité et d'humour. Le poète fut aidé dans l'élaboration théâtrale de son monde de fantaisie par son mécène Edward Marsh et le metteur en scène Basil Dean, sur qui tomba la responsabilité de monter seul le spectacle à la mort de Flecker en 1915. Au début des années 20, Dean trouva un théâtre et assembla une distribution capable de dire un texte poétique. Dans un effort de créer une synthèse de tous les arts, il s'assura la collaboration de Délius pour la musique, de George Harris pour les décors et de Fokine pour la chorégraphie. La mise en scène achevée en 1923 fut une réussite théâtrale brillante. Mais les qualités littéraires du poème dramatique furent estompées et *Hassan* n'ouvrit pas une nouvelle ère de théâtre poétique, comme les auteurs du spectacle en avaient l'espoir.

Anthony G. Pearson, *'Jimmy l'tordu' et 'Joe l'boiteux': la satire théâtrale russe dans les années 20*

Le cabaret 'à l'occidentale' commença à exercer une influence en Russie vers 1908 et le genre fut bientôt adopté par la bourgeoisie et l'intelligentsia libérales. Le répertoire de ces cabarets-théâtres consistait principalement en parodies et satires. Après la Révolution d'Octobre, une seconde vague de théâtres de poche s'implanta dans la nouvel état soviétique, s'inspirant des meilleures traditions pré-révolutionnaires. Se mettant lentement au diapason de la nouvelle situation politique, ces théâtres profitèrent brièvement du potentiel satirique offert par la nouvelle politique économique de Lénine (1921-8). Un des cabarets des plus éminents était 'Jimmy l'tordu' (on était friand des noms américanisés) qui s'assura la collaboration de gens de théâtre connus. Mais 'Jimmy' ne s'attaqua que timidement à l'actualité et se contenta de présenter les recettes à succès de ses prédécesseurs pré-révolutionnaires. La réception des critiques bolcheviques rendit un changement d'orientation inévitable et en 1924, 'Jimmy l'tordu' se transforma en Théâtre Moscovite de la Satire, théâtre qui joue encore avec succès aujourd'hui.