

Résumés des Articles

Traduits par Claude Schumacher

Michael Walton, *Le financement des festivals athéniens*

Une étude approfondie des comptes des festivals suggère qu'au Ve siècle déjà le poste d'*architekton* ou gérant eût été utile. Si l'organisation des festivals, telle qu'elle nous est connue au IV^e siècle, fut en fait adoptée un siècle plus tôt lorsque des prix vinrent récompenser les meilleurs acteurs (qui devinrent alors des professionnels), il est fort probable que l'*architekton* du Ve siècle achetait sa charge de l'Etat et qu'il encaissait la recette, même si l'Etat fixait le prix du billet. S'il en était ainsi, l'*architekton* remplissait les fonctions d'un directeur commercial, sans exercer le moindre contrôle artistique, et ses bénéfices dépendaient de la recette – et peut-être aussi de la buvette.

John Orrell, *Un nouveau témoin du théâtre de la Restauration, 1670–1680*

Nous continuons la publication d'extraits du manuscrit toscan de la British Library Add. MS. 27962 (voir *TRI*, vol. II, no 1). Entre 1670 et 1680 d'autres missives de Salvetti font mention du théâtre londonien. On y lit la description d'une série de représentations des Duke's Men à Windsor en 1674; on apprend, la même année, l'interdit jeté contre une troupe française de Londres. D'autres lettres content l'incendie du Theatre Royal et sa reconstruction qui coûta £3500 au roi et à la duchesse de Cleveland, se font l'écho de potins concernant une rixe au Theatre Royal causée par le comte de Rochester et cancanant au sujet des amours de l'actrice Anne Reeves avec l'ambassadeur d'Espagne.

Michael R. Booth, *Classe sociale et public londonien à l'ère victorienne*

Les recherches sur le théâtre du dix-neuvième siècle attachent trop d'importance aux documents concernant le jeu des acteurs, l'architecture, la mise en scène, l'organisation des troupes . . . et pas assez à la nature du public. Les documents contemporains émanent exclusivement de sources bourgeoises et nous connaissons fort mal la vie théâtrale des quartiers ouvriers de l'Est End londonien, qui n'avait aucun intérêt pour la bourgeoisie du West End. Pourtant l'Est End victorien était une vaste communauté urbaine où jouaient de nombreux théâtres. En fait six de ces théâtres, à eux seuls, pouvaient accueillir plus du tiers du public londonien. En 1866 les salles du West End ne représentaient que 36% de la capacité totale des salles de la capitale. Les quelques informations connues sur la composition sociale du public ouvrier de l'Est End sont d'un grand

intérêt. Mais nous avons besoin de renseignements précis sur les salaires, le statut social, les métiers, les moyens de transport, l'attitude morale et politique, le logement, pour pouvoir saisir le rapport profond entre la scène, le public et le théâtre victoriens en dehors du cercle étroitement bourgeois du West End.

Klaus Neiiendam, *La reprise de 'Peer Gynt' au Théâtre Dagmar, Copenhague, 1886*

Le Musée du Théâtre de Copenhague possède le registre de la mise en scène de *Peer Gynt* au théâtre Dagmar, quarante maquettes de costumes de Bernhard Olsen, six dessins à l'encre de Chine de Poul Fischer et une douzaine de photographies de la représentation. Plusieurs années de recherche ont permis de retrouver des documents jusqu'ici inconnus : l'exemplaire du texte qui a servi à la représentation, annoté et remanié par le metteur en scène, Theodor Andersen, et par Henrik Ibsen lui-même, trois longues lettres de l'auteur sur la représentation, les contrats d'Ibsen et de Grieg, quelques notes de l'auteur concernant la représentation et un dessin original d'Ibsen montrant Peer Gynt et Aase près du moulin. Les suppressions, ajouts et transformations sont étudiés et analysés en détail. On peut en conclure qu'Ibsen attachait une importance toute particulière à la scène du moulin et à la rencontre entre Peer et les vachères, scène qui n'avait pas été réussie à Christiania en 1876.

La pièce fut mise en scène par Th. Andersen, aidé d'Edvard Grieg, qui décrit dans une lettre la direction des acteurs au cours des répétitions. Les 18 tableaux mettaient à contribution toutes les ressources techniques du théâtre de boulevard. Malgré certaines ressemblances avec un des grands succès de Th. Andersen, *Le tour du monde en 80 jours*, Ibsen se déclara très satisfait de la représentation et surtout de l'accueil favorable de la critique unanime. Pour un théâtre non-subventionné, ce spectacle représentait un exploit artistique; mais la pièce n'enthousiasma pas le public et n'eut que 42 représentations.

Michael Jamieson, *Une actrice américaine à Balmoral, 1893*

Le 25 octobre 1893, John Hare et sa troupe du Garrick Theatre de Londres furent invités à jouer à Balmoral devant la reine Victoria et l'ex-impératrice Eugénie. Ils y donnèrent *Diplomacy* de Clement Scott et B. C. Stephenson, d'après Sardou (voir *TRI*, vol. II, no 1). Le rôle de la traîtresse Zicka était interprété par l'admirable actrice américaine Elizabeth Robins, qui venait de créer Hedda Gabler et Hilda Wangel à Londres. Jeune femme aux ambitions littéraires elle nous a laissé un récit détaillé, et encore inédit, de l'accueil de la reine et de ses courtisans. La représentation se donna dans des conditions assez difficiles dans la salle

de bal de la demeure écossaise de Victoria. Balmoral étant une résidence privée, la stricte étiquette de la cour était un peu relâchée et Elizabeth Robins raconte avec amusement le comportement de ses compagnons parmi lesquels se trouvaient M. et Mme Bancroft, Johnston Forbes-Robertson et Hare lui-même. Les événements de cette soirée nous renseignent sur le statut social de l'acteur à la fin de l'ère victorienne et sur l'engouement de la reine pour un théâtre que Shaw va bientôt ridiculiser sous le nom de *Sardoodledum*.

Annabelle Henkin Melzer, *En hommage à Robert Aron*

Robert Aron (1898–1975) fut en 1927 à l'origine du Théâtre Alfred Jarry avec Antonin Artaud et Roger Vitrac. Au cours d'une conversation, peu de temps avant sa mort, il définit son apport comme étant essentiellement celui d'un organisateur. Il rappela quelques mises en scène, maintenant oubliées. Ses descriptions de *Ventre brûlé ou la mère folle* et *Gigogne* sont révélatrices des méthodes de travail d'Artaud metteur en scène. Artaud, dans sa direction d'acteurs, était précis, autoritaire et ne laissait que peu de marge à la création individuelle. Pour Aron, le Théâtre Alfred Jarry fut avant tout un théâtre surréaliste, un théâtre laissant le réel loin derrière lui pour s'élancer vers la poésie et l'extraordinaire, un théâtre du mystérieux, de la folie, de la révolte. Lorsqu'il sentit qu'Artaud et Vitrac s'éloignaient de cet idéal, par manque de courage dit Aron, lui-même abandonna théâtre et surréalisme pour une carrière d'écrivain et d'historien.

Patrick Marsh, *Jeanne d'Arc sous l'occupation allemande*

Jamais les théâtres parisiens ne furent si pleins que durant l'Occupation allemande. La censure sévissait et auteurs et acteurs juifs étaient bannis des scènes, mais Jeanne d'Arc échappa à la vigilance de l'envahisseur et nombreuses furent les réincarnations de la petite lorraine. On donna les *Jeanne* de Péguy, Claudel, Shaw, Vermorel; en 1942 le TNP présenta une *Jeanne d'Arc* qui était un montage de textes et Radio Paris créa, en poèmes et musique, 'une large fresque sur la vie de l'héroïque martyre'. Les Allemands voyaient ces spectacles d'un bon oeil. Jeanne n'était-elle pas l'ennemie jurée de l'envahisseur anglais? Mais en 1940/4 l'envahisseur était allemand. . .