

Résumés des Articles

John Orrell, *Les salles de théâtre privées*

Quel était le plan de la salle des Blackfriars? En général les reconstructions se sont inspirées de la forme rectangulaire des halls Tudor, rendus célèbres par le décor d'Inigo Jones pour *Florimène* (Whitehall, 1635). La découverte récente de projets de décors pour le Cockpit à Drury Lane (1616) et d'un plan serlien pour un théâtre érigé dans le hall de Christ Church, Oxford (1605), prouvent que le plan en U était connu et utilisé en Angleterre au début du dix-septième siècle. Le témoignage de ces dessins est renforcé par de nombreuses allusions à des salles en U dans les textes de l'époque. Nombreux sont les Prologues et les Epilogues qui emploient des mots tels que *round* (rond), *ring* et *circle* (cercle), et *sphere* (sphère) pour désigner les salles de spectacles. Au contraire, bien des passages des pièces du Fortune Theatre se réfèrent à la forme carrée de ce théâtre, et il est établi que les masques de Jonson étaient eux aussi joués dans un lieu carré. Les allusions textuelles établissent bien que le Blackfriars, le Cockpit et Salisbury Court avaient une salle plus ou moins circulaire. Le plan de Christ Church (que nous reproduisons) suggère une source serlienne et les projets d'Inigo Jones pour le Cockpit (Drury Lane) indiquent comment le modèle serlien fut adapté aux conditions du théâtre londonien.

Martin H. Butler, *Deux amateurs de théâtre et la fermeture des scènes londoniennes en 1642*

Le 26 janvier 1642 le parlement anglais débattit une motion sur la fermeture des théâtres londoniens. Un jeune député de 18 ans, sir Peter Legh, licencié de l'université d'Oxford, s'éleva contre une telle mesure. Le hasard voulut que le même soir, pour une raison triviale, il se querellât avec un autre jeune noble, Valentin Browne, un licencié de Cambridge de 24 ans. L'altercation eut lieu dans un théâtre de la capitale. Le lendemain matin ils se battirent en duel et Legh fut blessé à mort. Il mourut six jours plus tard. Les circonstances qui entourent cet épisode tendent à démontrer que la fermeture des théâtres, proclamée en septembre 1642, fut moins le fait d'une hostilité puritaine envers la scène qu'une nécessité politique d'assurer l'ordre public et de prévenir de tels incidents dans une atmosphère de guerre civile.

Theatre Research International Vol. 9, No. 2

Robert D. Hume, *L'origine de la 'représentation à bénéfices' pour acteur à Londres au XVIIe siècle*

La coutume des représentations à bénéfices telle qu'elle était pratiquée à Londres au dix-huitième siècle a débuté à Drury Lane en 1696. Ce système fut adopté en raison des difficultés financières dans lesquelles se trouvait le théâtre londonien : les représentations à bénéfices devinrent un expédient pour suppléer aux salaires impayés. Lincoln's Inn Fields suivit en 1699, malgré l'organisation en coopérative de cette troupe. Le nouveau système s'inspirait de la tradition qui accordait les bénéfices de la troisième représentation aux auteurs des pièces nouvelles. Un autre précédent se trouve être le contrat que Mrs. Barry avait signé au début des années quatre-vingt. Un lien historique important, mais jusqu'ici méconnu, est l'habitude qu'avaient prise les acteurs de retoucher ou d'adapter d'anciens succès au goût du jour et de recevoir, pour leur peine, le bénéfice de l'auteur. Vers 1694, Rich et ses collaborateurs se sont aperçus que ce système avait du bon, puisqu'il permettait de récompenser des acteurs méritants, sans qu'il soit nécessaire de monter une pièce nouvelle, et qu'il était plus facile – et meilleur marché – d'offrir une représentation à bénéfices d'une pièce déjà au répertoire.

Paul F. Rice, *Le théâtre royal du château de Fontainebleau*

Le théâtre du château de Fontainebleau, édifié par Louis XIV, avait subi de profondes transformations avant l'ouverture de la saison de 1754. De 1725 à 1753, l'avant-scène sur laquelle évoluaient les corps de ballet et les chœurs de chanteurs était très grande. La danse et le chant occupaient la première place et la décoration était reléguée à l'arrière plan, à cause des dimensions modestes de la scène technique. Au cours des rénovations de 1754 l'arrière-scène fut fortement agrandie, rendant possible les grands spectacles à machines. Mais comme l'avant-scène fut réduite en proportion, le déploiement des danseurs et des chanteurs devint problématique et leur importance fut diminuée d'autant. L'examen des opéras montés sur cette nouvelle scène nous révèle la façon dont fonctionnait ce théâtre et témoigne de l'évolution de l'esthétique architecturale et théâtrale française au cours du dix-huitième siècle.

Jeanette Massy-Westropp, *Un exemple d'idéalisation et de spécialisation au XVIIIe siècle : le traître*

Les tragédies du dix-huitième siècle mettaient en scène des personnages idéalisés, comme le héros, le traître, le vieillard noble . . . qui étaient plus

proche de 'l'idéal' de la philosophie platonicienne que de la vie réelle. Ces personnages étaient – proie à des problèmes éternels qui semblaient vrais à chaque spectateur. Les conventions dramaturgiques attribuaient un nombre restreint de passions à chaque type; il s'ensuit que les gestes et les expressions faciales employés à extérioriser ces passions étaient restreints et strictement codifiés. Il en résulta un vocabulaire gestuel précis et aisément déchiffré par les spectateurs. Grâce à l'effort délibéré des comédiens d'enjoliver les poses et les attitudes naturelles, cette gestuelle transcende les mouvements spontanés et élève les emplois idéalisés aux yeux des spectateurs. Notre article fait état des techniques utilisées au dix-huitième siècle pour la représentation du traître et des passions rattachées à cet emploi: la rage, le mépris, la jalousie, la haine, la malice . . . Nous illustrons notre propos de citations d'auteurs du dix-huitième siècle concernant l'art du comédien, les mœurs et le style de jeu du traître. Nous le comparons au héros et nous concluons sur quelques considérations à propos de 'l'emploi' tel qu'il était en vigueur à l'époque.