

but, given its brevity, his survey is remarkably comprehensive. A detailed history of Drury Lane throughout the nineteenth century is sensibly given as a pattern against which developments in the other principal London houses are offset; changes in taste from 1850 to 1920 are distinguished by decade; the careers and idiosyncratic styles of major architects (Phipps, Sprague, Matcham, Crewe) are outlined, and informative contrasts drawn with continental and colonial theatre-practice. (Only precise details about building-costs are omitted.) The succinctness and range are achieved through the sensitive choice of illustrations: architects' plans, contemporary sketches, programmes, cartoons, modern photographs are juxtaposed to evoke the distinctive atmosphere of each establishment. The selection is imaginative and scholarly, ensuring that Mr. Glasstone's study, though it offers little original research, will remain a necessary and valuable illustrative accompaniment to the authoritative scholarship of a more traditional kind in the field.

RICHARD ALLEN CAVE

Résumés des Articles

Claude Schumacher

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

Le présent article de cette série concerne l'emploi des *bras*. Les extraits choisis illustrent l'importance que les théoriciens attachaient au côté esthétique des mouvements qui devaient assurer grâce, élégance et beauté même lorsque de violentes passions étaient exprimées.

Laurence Senelick, *Rachel en Russie : la correspondance Stchepkine–Annenkov*

Au cours de l'hiver 1853/4 Rachel a triomphé dans les théâtres de Saint-Petersbourg et de Moscou, gagnant la coquette somme de 300,000 francs en jouant des pièces du répertoire classique et moderne. La grande tragédienne française avait été attendue avec impatience par ses collègues russes, notamment par Stchepkine qui n'avait pas eu l'occasion de l'applaudir lors de son passage à Paris l'été précédent. Le jeu de Rachel enthousiasma la crème du public pétersbourgeois qui se pâmait à l'écoute du style déclamatoire que l'actrice maniait avec perfection. Stchepkine lui-même fut bouleversé par son interprétation de Phèdre et de Camille,

mais terriblement déçu, comme il le dira à Rachel de vive voix, de la voir gaspiller tant de talent dans des pièces comme *Adrienne Lecouvreur*. Ses impressions furent partagées par le critique Pavel V. Annenkov, qui écrivit plusieurs lettres ouvertes à l'acteur dans le *Moscovite* auxquelles Stchepkine répondit. Cette correspondance constitue une sorte d'*art poétique* d'où sortira, selon Nina Gourfinkel, près d'un demi-siècle plus tard, le système de Stanislavski. 'Il créa *la vérité* sur la scène russe; le premier, il fut *non théâtral* au théâtre,' dit de lui Herzen. Et c'est à la définition de cette *vérité théâtrale russe* que s'applique Annenkov sous l'impulsion de la visite de Rachel. Le critique se livre à une analyse minutieuse, et pour nous précieuse, du jeu de l'actrice. Il souligne son don d'invention – qu'elle ne contrôle malheureusement pas toujours –, sa violence dans l'expression des passions, son style déclamatoire qui va du cri au murmure et qui n'est point esclave des douze pieds de l'alexandrin, enfin sa beauté gestuelle. Stchepkine pour sa part admire sa technique et sa capacité de travail, lui qui déplore tant la paresse des comédiens russes. Mais, en définitive, la visite de Rachel, accompagnée d'une troupe médiocre, confirme les Russes dans leur voie naturaliste, dans leurs efforts de créer un théâtre authentiquement national, confié à un *ensemble* et non à quelques vedettes mal assorties et mal épaulées. En conclusion, Stchepkine écrivit: 'Rachel est tout. Je lui ai dit qu'elle avait élevé l'art à un très haut niveau, mais c'est elle pourtant qui le piétine dans la boue.'

Russell Jackson, *J. F. Nisbet, critique dramatique du Times (1882–1899)*

La publication sur microfilm du *Times* nous permet de remplir une lacune dans notre connaissance du théâtre londonien de la fin du 19^e siècle et plus précisément la période allant de 1866 (fin de la parution du *Journal of a London Playgoer* de Morley) à 1893 environ (*The Theatrical World* d'Archer couvre les années 1893/7 et nous avons aussi *Our Theatres in the Nineties* de Shaw). John Oxenford, mort en 1877, avait été critique dramatique au *Times* pendant 27 ans. Mowbray Walter Morris (1847–1911) lui succéda, mais il se retira, déçu, en 1882. Le poste fut alors confié à James Ferguson Nisbet, correspondant parlementaire et journaliste compétent, qui remplit sa tâche 'sans inspiration mais sans malveillance' jusqu'à sa mort en 1899. Sans être franchement réactionnaires, les vues du nouveau critique étaient foncièrement conservatrices. Ses bêtes noires étaient le théâtre français sous toutes ses formes, le naturalisme en général, Ibsen (cet 'enfant terrible du Nord'!) et toute œuvre qui fût autre que frivole. Son seul critère était le goût du public et ce public ne voulait que s'amuser, s'évader dans la fleur bleue, voir le vice puni et la vertu récompensée. Nisbet considérait qu'il était de son devoir d'encourager

la création de comédies et de farces du terroir et partageait la réprobation de ses lecteurs pour ces 'quelques étrangers eccentrices qui veulent un théâtre didactique'. Régulièrement il proclamait la faillite du naturalisme, la fin du réalisme et la disparition d'Ibsen. Il s'opposa, aussi, à la création d'un théâtre subventionné car il craignait qu'un tel établissement ne jouerait que des œuvres d'avant-garde dont son public n'avait que faire. A son crédit on peut porter le fait qu'il n'hésita pas à attaquer des vaches sacrées (Pinero, Jones, James, Gilbert), qu'il défendit l'œuvre de Wilde en 1896 et qu'il entrevit le bel avenir de la comédie musicale. A sa mort, Arthur Bingham Walkley commença son règne qui dura jusqu'en 1926.

Orville K. Larson, *Robert Edmond Jones, Gordon Craig et Mabel Dodge*

En 1913 le décorateur de théâtre américain Jones fit le voyage de Florence dans l'espoir d'étudier sous la direction de Craig. Ce dernier refusa absolument de recevoir le jeune homme bien que Jones se fût présenté avec une lettre d'introduction de Mabel Dodge, une femme du monde qui avait invité Craig plusieurs fois à ses soirées mondaines dans sa villa florentine de Cariona. Mais Craig était en froid avec son hôtesse, car il semble bien qu'elle lui ait infligé un de ses rares échecs avec le beau sexe. Il est évident, à lire les mémoires de Mabel Dodge, qu'elle ne fut jamais subjuguée par cet artiste plus enclin à parler qu'à faire. Elle était tout particulièrement agacée par les airs de pâmoison avec lesquels 'une horde de femelles grises, à l'air pénétré, . . . aux traits tirés et aux joues faméliques' écoutait les discours du maître. Avec son mari elle partageait une profonde indignation à la façon égoïste et éhonté dont Craig faisait usage des gens dont il avait besoin. L'incident qui causa la mauvaise humeur de Craig vis-à-vis de Jones remontait déjà à 1909. Craig et les Dodge s'étaient trouvés ensemble dans un compartiment de chemin de fer pendant les longues heures du trajet de Florence à Saint-Moritz. Se laissant aller à une impulsion soudaine et moqueuse, Mabel proposa à Craig de recréer le Florence du *cinquecento*: costumes et coutumes, chants et danses populaires sur les places, recettes culinaires et pâtisseries, auberges et hôtelleries . . . tout comme au 16e siècle! Plus de spectateurs, tous acteurs! Craig, que Stanislavski attendait à Moscou, parlait de déchirer son contrat avec le Russe. Lorsqu'il descendit du train 'il marchait comme dans un rêve'. Il écrivit plusieurs fois, raffinant le projet et, finalement, il posa six questions directes à Mabel au sujet de leur collaboration. Elle numérotait ses réponses de 1 à 6 et répondit *non* six fois, et termina: *un, deux, trois, ouste M. Craig!* Florence était condamnée au 20e siècle et Jones alla travailler à Berlin avec Reinhardt.

Vicki C. H. Ooi, *Thème et structure de A Slight Ache, d'Harold Pinter*

A Slight Ache peut être interprété à la lumière de ce passage de Sartre: *La liberté, c'est précisément le néant qui est été au cœur de l'homme et qui contraint la réalité-humaine à se faire au lieu d'être.* Edward, le anti-héros de Pinter, a précisément échoué à *se faire* et vit *le néant au cœur*. Ortega y Gasset, dans une étude sur Goethe, écrit: *toute vie est, plus ou moins, un tas de ruines parmi lesquelles il nous faut découvrir ce qu'elle aurait dû être.* La vie d'Edward, un désastre complet, est totalement inauthentique parce qu'il veut échapper 'à cette inexorable nécessité de se déterminer, d'entrer dans une destinée exclusive; d'accepter . . . , de réaliser . . . son MOI authentique'. Les vers que le chœur de *Samson Agonistes* adresse au héros du poème de Milton:

*Tu es devenu (Oh la pire des prisons!)
Les oubliettes de toi-même . . .*

s'appliquent également à Edward, prisonnier de son monde solipsiste. Flora, la femme d'Edward, le trahit comme Samson fut trahi; et tout au long de la pièce Pinter introduit dans le rôle de la femme traîtresse des échos de la Dalila de Milton. Flora accueille le marchand d'allumettes comme son amant – ce qu'Edward ne fut jamais – et comme l'enfant qu'Edward ne lui a pas donné. A bout de forces et devenu aveugle, Edward demandera à l'intrus: *qui êtes-vous?* A quoi Flora répond: *Barnabas!* (le fils de la consolation). Pinter ne nous dit pas si l'aveugle abattra ses ennemis en un combat final. Mais il a réussi à proférer la question ontologique: *qui êtes-vous?* Si la réponse de Flora ne le satisfait pas, il vivra peut-être assez longtemps pour apprendre qu'il n'y a qu'une source d'identité personnelle et que la seule question qui importe est: *qui suis-je?*