

books of this sort, the *Annual* is happiest dealing with a literary text and is hard put to encapsulize the interesting experimental work carried on by ensembles.

What the illustrations best illustrate is the sorry conditions of theatrical photography in the United States. Virtually every picture is a posed publicity shot, often using the traditional composition – one large face in the foreground, two smaller figures at the back. The lighting is flat and garish. None of these pictures would answer Muriel St Clare Byrne's criterion, stated in *Theatre Notebook* many years ago, that a production photograph should accurately reproduce a moment that occurred on stage during a performance.

Similarly, the critical *obiter dicta*, for the most part, tell us less about the play and its production than they do the lack of intellectual credentials of the critics and the shopworn clichés that daily reviewers fall back on. It becomes axiomatic that whatever Richard Eder liked, Clive Barnes did not, and vice-versa. John Simon's self-consciously snide wise-cracks are at least fun to read, however outrageous they must be for actors to endure. But, by and large, we get samples of ignorance, such as Walter Kerr chiding the director of *The Inspector General* for including a gag that appears in Gogol's own stage directions, or of grotesque puffery, overstrained in its reaching for superlatives, such as Douglas Watts' judgement of *Bedroom Farce*: 'A masterly comic construction, inventive enough to make Feydeau's cheeks burn in his grave.' The image is not one to dwell upon.

In short, this series seems more a catchpenny for a publisher specializing in reference books than a needed or useful addition to a theatre library.

LAURENCE SENELICK

Résumés des Articles

James S. Moy, *Philip Astley et la réglementation du théâtre à Paris*

La réglementation du théâtre à Paris était très stricte au 18^e siècle. Un entrepreneur ne pouvait être autorisé qu'à montrer un genre de spectacles dûment spécifié et il n'osait pas empiéter sur la spécialité de ses concurrents. Au cours des années 1770/80, un Anglais du nom de Philip Astley – que de nombreux historiens considèrent comme le 'père

du cirque moderne⁷ – eut l'idée d'offrir un spectacle équestre d'un genre tout nouveau. Comme le monopole des jeux de cirque qu'Astley représentait avec succès à Londres était détenu à Paris par Jean-Baptiste Nicolet, il eut l'idée géniale de construire un plateau, soutenu par les dos d'une troupe de chevaux, puisque les jeux équestres lui étaient permis. Il fit ainsi du cirque 'par permission du Roi'. Les mémoires de Decastro affirment que les Parisiens furent ravis et nos illustrations sont plus éloquantes qu'un long discours. (voir planches)

Gerald D. Parker, *La tradition du Maure et The Revenge de Young*

Le succès remarquable de *The Revenge*, 1721, tragédie d'Edward Young, de Quin (1693–1766) à Macready (1793–1873) est dû en grande partie à l'attrait exercé par le personnage principal de la pièce, le Maure vengeur Zanga. James Quin, Henry Mossop, George Frederick Cooke, John Philip Kemble et Edmund Kean se sont tous distingués dans ce rôle. A travers des styles de jeu variés, ils ont prouvé à quel point le rôle est adaptable à des notions diverses concernant 'la méchanceté héroïque'. La pièce est riche en ambiguïté, en 'sublime miltonien' et en visions apocalyptiques. La carrière théâtrale du Maure remonte à 1600, année où les Admiral's Men jouèrent *The Spanish Moor's Tragedy*. Cette pièce de Thomas Dekker fut publiée plus tard, en 1657, sous le titre de *Lust's Dominion; or the Lascivious Queen*. En 1677 Aphra Behn adapta à son tour cette tragédie qui devint *Abdelazer*. Le personnage du Maure, et tout spécialement celui de Young, s'est assuré une place de choix dans l'histoire théâtrale, car il soulève une foule de questions: ambiguïté morale de la représentation de 'la méchanceté héroïque', parallèles entre les 'Maures' et l'Othello de Shakespeare et, fondamentalement, la question de l'évolution au cours du 18^e siècle d'une esthétique plus consciente des incertitudes intellectuelles et morales des temps modernes.

Colin Visser, *L'opéra français et Dorset Garden*

En 1671 Betterton se rendit en France pour y observer la pratique théâtrale et opératique. Ce qu'il en a retenu a eu une influence profonde sur l'architecture scénique de Dorset Garden. Cette influence se manifesta à la reprise de *Macbeth* en 1673. Certains passages de *The Empress of*

Morocco, 1673, rappellent directement *Cadmus et Hermione*, joué à Paris la même année. La machinerie et les vols compliqués de *The Tempest* de Shadwell, 1674, sont inspirés de l'opéra français et la danse des vents est empruntée à *Cadmus et Hermione*, ainsi que les nombreux effets de lumière et, notamment, un lever de soleil fort spectaculaire. La *Psyché* de Molière, que Betterton avait vue à Paris en 1671, fut la source de *Psyche* de Shadwell. Les changements qu'apporta l'auteur anglais au texte français, loin d'être originaux, étaient en fait inspirés de *Cadmus et Hermione*. L'influence de l'opéra français aida Dorset Garden à devenir un théâtre à grand spectacle par excellence.

Simon Williams, *Josef Kainz : acteur moderne*

Lors de sa mort prémature en septembre 1910, Josef Kainz était l'acteur le plus célèbre du théâtre de langue allemande. Au Deutsches Theater à Berlin (1883–99) et ensuite au Burgtheater de Vienne (1899–1910), il interpréta les classiques d'une manière étonnamment moderne. Cependant, dire avec précision en quel sens sa façon de jouer était moderne s'avère difficile. Parmi les critiques, quelques-uns l'ont tenu pour un acteur naturaliste, d'autres pour un acteur poétique. Mais c'est peut-être comme 'nietzschéen' qu'on le décrirait le mieux. Il y avait une dimension surhumaine à ses interprétations. Souvent il semblait affronter ses rôles au lieu de les jouer d'une manière réaliste ou d'en exploiter les aspects pathétiques, comme on faisait à l'époque. Ses rôles tragiques étaient remarquables en ce qu'ils mettaient l'accent sur le développement et l'épanouissement plutôt que sur la défaite. Son Roméo, son Alfons dans *Die Judin von Toledo* de Grillparzer, son Richard II et son Torquato Tasso manifestaient tous une analyse approfondie de la maturation. Se faisant remarquer par leur extrême théâtralité, ses rôles faisaient usage de contrastes violents et de positions de forte résistance à un monde corrompu ou hostile. Loin d'être un acteur 'de la vieille école', Kainz a adopté une approche au jeu théâtral qui anticipe sur bien des développements du théâtre du 20^e siècle.