

Weingarten and Ghelderode offering real insights). Herr Schirmer's extended, somewhat over-simple cataloguing of French theatre history, (including a detailed breakdown of *Ubu Roi*), offers little which is new either to a study of Ionesco or *La cantatrice chauve*. Indeed, the seventy-two pages devoted to these sections in Herr Schirmer's book can hold little interest for an English student of French theatre, as he can find such elementary assessment elsewhere in his own language.

Later, in his investigation of the play itself, Herr Schirmer shows a decided lack of humour and sharpness of observation, as well as a failure to address himself to the larger questions (such as the necessity for the introduction of the Martins) which such a study prompts. It is hard to agree with the conclusion that it is simply to avoid the risk of boredom that Ionesco does not use the same dialogue forms for both couples.

Herr Bessen, with his markedly more scholarly approach, offers a concise and clear-sighted appraisal of his subject which never loses sight of its declared aims. His central section on Ionesco and farce, of only some fifty pages, is remarkable for the breadth of its coverage, and the detail included. The study of the reception of Ionesco's work is well structured and informative.

Herr Schirmer has compiled a useful list of Ionesco premières and important productions in German theatres; Herr Bessen includes a large register of newspaper notices and articles from both France and Germany. While neither bibliography claims to be comprehensive, they both offer a broad range of titles. Of the two volumes *Ionesco und die Farce* has far more to offer both to the specialist student of Ionesco's work and to the student of modern comedy technique.

ANTHONY MEECH

Résumés des Articles

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

Dans cet article, le cinquième de la série, nous décrivons en détail les élégantes postures corporelles et les attitudes expressives des acteurs et chanteurs du 18e siècle. Parce que les règles gouvernant la création de tableaux scéniques étaient pratiquement celles suivies par les peintres et les sculpteurs, les acteurs étaient encouragés à étudier les œuvres de ces artistes. Cette méthode de travail s'est avérée tout aussi valable lorsque des acteurs d'aujourd'hui ont voulu jouer dans un style 18e siècle. Selon

nos auteurs, le secret d'une bonne tenue scénique se trouve dans une asymétrie élégante, conférant beauté et style. La tête doit être un petit peu détournée, créant un angle avec la nuque et les épaules; les yeux regardent de côté; le coude et le poignet sont légèrement pliés; les doigts forment éventail; les mains sont toujours à des hauteurs différentes; un pied se place toujours devant l'autre: le gauche devant, si la main droite s'avance, et vice versa; pointe du pied en dehors . . . Cet effort 'anti-naturaliste' et cette recherche du beau pictural ne diminuaient pas, mais au contraire soulignaient l'intensité du jeu des acteurs du 18^e siècle.

Karl P. Wentersdorf, *La Queen's Company en Ecosse en 1589*

Quand en septembre 1589 Jacques VI d'Ecosse apprit que les comédiens de la reine Elizabeth étaient en tournée au nord de l'Angleterre, il exprima le désir de les voir jouer, vraisemblablement à l'occasion de son mariage avec Anne du Danemark. La requête royale parvint aux comédiens alors qu'ils rentraient à Londres. Ils rebroussèrent chemin et attendirent à Carlisle les instructions de l'ambassadeur anglais à Edimbourg. E. K. Chambers doute qu'ils soient jamais allés en Ecosse. Mais une lettre du 22 octobre 1589 de l'ambassadeur à Lord Burghley stipule que Lord Bothwell traitait 'les comédiens de Sa Majesté' avec gentillesse. Il semble donc certain qu'ils se rendirent à Edimbourg. Mais y jouèrent-ils pour Jacques? Son mariage fut célébré plus tard que prévu et il ne quitta sa capitale que le 22 octobre. Etant donné que le roi était un grand amateur de théâtre, il est vraisemblable que les comédiens donnèrent une représentation privée avant son départ.

Anat Feinberg, *Observations et théâtralité dans La duchesse de Malfi de Webster*

Dans *La duchesse de Malfi*, Webster illustre le thème de la vue par des moyens théâtraux aussi bien que verbaux. Il nous offre une double expérience théâtrale. D'une part le spectateur est invité à suivre le déroulement d'une tragédie qui met en question les notions d'Apparence et de Réalité. D'autre part, les protagonistes du drame se considèrent eux-mêmes comme acteurs sur le grand théâtre du monde. Tous observent et sont à leur tour observés. Antonio et Delio observent la réunion des courtisans, des frères et de la duchesse (I, i); Cariola, cachée derrière un rideau, est témoin du mariage (I, i); les pèlerins sont présents à la sentence de bannissement (III, iv); Ferdinand est spectateur quand Bosola torture la duchesse (IV, i); mais c'est bien Bosola qui est l'observateur par excellence. Espion professionnel, son rôle est de surveiller la duchesse. C'est un voyeur-né (II, i). Il accompagne sa

victime sur sa *via dolorosa*, et il est le témoin des derniers moments de tous les personnages principaux. Observation tient lieu d'expérience. Les acteurs de la tragédie font de nombreuses allusions au théâtre et au jeu théâtral, et tout particulièrement aux principes aristotéliens – pitié, crainte, erreur – ce qui renforce la métaphore webstérienne du monde/ lieu scénique.

Herman K. Doswald, *Hofmannstahl et le théâtre*

La crise du langage décrite dans *Chandosbrief* (1902) et un désir d'échapper à l'état de *Präexistenz* déterminèrent Hofmannstahl à abandonner la poésie lyrique pour l'écriture dramatique. C'est l'enrichissement du texte écrit par la parole et l'action de l'acteur qui donnait l'espoir à Hofmannstahl de sortir de l'impasse où il se trouvait. Par l'insertion du théâtre dans la vie sociale il espérait prendre part à la vie de son époque. La longue et riche tradition théâtrale viennoise l'encourageait aussi dans sa nouvelle voie. Malheureusement le prestigieux Burgtheater était à son déclin lorsque les pièces d'Hofmannstahl furent prêtes à être portées à la scène. Il s'efforça de ranimer cette tradition par la publication de nombreuses études. Ayant finalement échoué à Vienne, il s'allia à Max Reinhardt et ensemble ils créèrent le Festival de Salzbourg.

Marie Kane, *Gaston Baty, prédecesseur d'Antonin Artaud*

Il y a de nombreuses similarités entre les théories dramatiques d'Antonin Artaud et celles de Gaston Baty, un des grands metteurs en scène de l'entre-deux-guerres. Baty, qui avec Jouvet, Dullin et Pitoëff forma le Cartel des Quatre (1927), en fut le théoricien, et fit scandale avec ses articles qui attaquaient les idées établies sur le théâtre. Nous pouvons discerner des ressemblances entre Baty et Artaud dans trois domaines essentiels: tous deux rejetèrent le théâtre contemporain et revendiquèrent la création d'un nouveau langage spécifiquement théâtral qui réunirait plusieurs arts dans un spectacle 'intégral'; tous deux essayèrent de réduire l'importance du texte et demandèrent que le théâtre ne soit plus considéré comme un genre littéraire; et tous deux insistèrent aussi sur l'apport capital du metteur en scène. L'on est également frappé par la similarité de langage entre les deux auteurs. Il est assez remarquable que Baty, profondément bourgeois et catholique, ait exprimé les théories qu'Artaud, déraciné et révolutionnaire, rendit célèbres une dizaine d'années plus tard.

K. Rudnitsky, *Brecht en URSS*

Brecht pose un problème particulier au théâtre russe. Le style de jeu russe, chaleureux et généreux, s'accommode mal au rationalisme et à la logique brechtiens. Le théâtre, l'acteur russes, à la suite de Stanislavski, s'intéressent plus à la personnalité humaine, à 'la vie de l'âme' qu'aux problèmes sociaux. Il était inévitable, dès lors, que *Mère Courage* demeure incomprise. Un critique, lors de la première représentation russe, a écrit: 'Comme le peuple, Courage est éternelle.' Ce n'est qu'avec la visite du Berliner Ensemble en 1957 que le malentendu commença à se dissiper. *Puntila* fut monté avec succès en Estonie en 1958; mais la sobriété dans le jeu fut attribuée plus à la froideur nordique des acteurs estoniens qu'à la dramaturgie brechtienne. Dans les années 60, à Moscou et à Leningrad la tendance était encore à 'l'adoucissement' de Brecht. Récemment pourtant un nouveau développement a eu lieu: une certaine redécouverte de la tradition meyerholdienne qui dans son antinaturalisme est fort proche de Brecht. La mise en scène de Liubimov de *La bonne âme de Se-Tchouan* et le jeu de Zinaïda Slavina dans le rôle de Shen-Te ont montré d'une façon convaincante qu'un style de jeu original non seulement ne trahissait pas Brecht mais lui donnait une dimension supplémentaire.