

Résumés des Articles

Traduits par Claude Schumacher

Margaret McGowan, *Racine, Menestrier et les effets sublimes*

1674 est une année faste pour les études raciniennes et pour l'examen de l'attitude de l'auteur face au drame musical. Au début de l'année, Racine s'était mis au travail sur *La Chute de Phaëton* et Lully aurait dû en composer la musique. En juillet Quinault triomphait avec *Aleste* et en août *Iphigénie* reçut une première spectaculaire dans l'Orangerie de Versailles. On présume souvent, comme Knight par exemple, que Racine écrivit *Iphigénie* contre le nouveau genre en vogue. Mais les buts du librettiste et ceux de l'auteur tragique étaient les mêmes: 'émouvoir et ravir' le spectateur par de sublimes effets. Claude-François Menestrier (1631–1705) publia une histoire de l'opéra avec un examen critique du genre, de ces buts et de ces moyens, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, en 1681. De là il apparaît que le sentiment de Racine n'était pas fait d'opposition mais d'émulation. L'opéra et la tragédie partagent l'interprétation de thèmes grecs et bibliques semblables. Et qu'il ait connu les idées de Menestrier ou non, c'est avec assurance et lyrisme que Racine exploita ses principes, d'abord dans *Iphigénie* et *Phèdre*, puis plus pleinement encore dans *Esther* et *Athalie*. Menestrier souligne aussi les qualités musicales de la langue française et c'est sous la plume de Racine qu'elle devient la plus chantante. Scéniquement une influence majeure de l'opéra est illustrée par le finale d'*Athalie*, seul exemple du théâtre racinien où le poète eut recours aux machines. Pour Menestrier l'opéra français avait atteint la perfection surtout par sa façon magistrale de peindre les passions. Et peindre de belles et touchantes passions pour émouvoir le spectateur fut toujours l'idéal racinien.

Barry Daniels, *Deux maquettes de costumes d'Eugène Delacroix*

Jusqu'ici le seul travail théâtral documenté d'Eugène Delacroix furent ses maquettes de costumes pour *Amy Robsart* (1828) de Victor Hugo. De récentes recherches sur le théâtre d'Alfred de Vigny ont cependant révélé l'existence de deux croquis conservés par M. Sangnier, héritier des effets et papiers personnels de Vigny. On a pensé attribuer ces deux dessins à *La Maréchale d'Ancre*, mais pour le moment cette identification doit rester spéculative.

Jan McDonald, *Répertoire européen joué par la Independent Theatre Society, 1891–1898*

La Independent Theatre Society, fondée par le Hollandais J. T. Grein, avait pour but la création d'un théâtre littéraire non commercial à Londres, indépendant de la censure grâce à son statut légal. Pour encourager les auteurs du cru, des oeuvres françaises, hollandaises et scandinaves furent présentées. En fait, à l'exception des *Revenants* d'Ibsen toutes furent approuvées par le Lord Chamberlain (le censeur royal). Néanmoins un grand nombre d'ouvrages battaient en brèche les idées reçues sur les problèmes sociaux, notamment la position de la femme dans la société et plus particulièrement son rôle dans les relations maritales, comme dans *Maison de poupée* d'Ibsen, *La Visite* de Brandes, *Le Poisson rouge* de van Houhuys et *L'amour d'un homme* de de Vos. *Blanchette* de Brieux, *Leida* de Josine Holland et *Les Revenants* d'Ibsen mettent en scène des femmes intelligentes s'efforçant de s'adapter à un milieu conservateur et contraignant. La structure dramaturgique ne comporte que peu d'innovations. On suit les recettes du mélodrame et de la pièce bien faite, à l'exception des *Héritiers Rabourdin* où Zola tente d'introduire des personnages moliéresques dans le canevas du *Volpone* de Ben Jonson. Les acteurs britanniques saisirent la chance de jouer dans un théâtre d'une tenue intellectuelle supérieure au théâtre commercial. Malgré des rôles secondaires intéressants, il n'y eut que peu de jeu d'ensemble, dû à l'absence d'un metteur en scène de premier ordre et à des difficultés matérielles de présentation. L'expérience acquise, cependant, affina la technique naturaliste datant des années 60 et 70 et elle permettra à ces acteurs de jouer le théâtre social engagé que Granville Barker présentera bientôt au Royal Court.

Malcolm Kelsall, «*Le Baladin du Monde Occidental*» avant les incidents de la première

Les incidents qui marquèrent la première représentation du *Baladin du Monde Occidental* de Synge à l'Abbey Theatre en 1907 ne devraient pas être mis au compte, comme c'est trop souvent le cas, du philistinisme des spectateurs de Dublin. Leur attitude fut une réaction naturelle à l'interprétation de la pièce par le metteur en scène William Fay et pour laquelle Synge partage la responsabilité puisqu'il était présent aux répétitions. Le symbolisme, la poésie et l'humour soulignés par la critique littéraire et, depuis, dans les mises en scène de l'Abbey Theatre – peut-être dès la reprise en tournée de 1909 – figuraient avec moins d'évidence sur la scène que le naturalisme et la satire, comme le prouvent les critiques dramatiques du temps. Ce parti pris est dû aux origines du style de l'Abbey Theatre, nourri des théories du naturalisme français, et au rejet de la tradition scénique de l'Irlandais comique et sentimental. Le résultat d'un jeu et

d'une mise en scène naturalistes fut que plusieurs épisodes de la pièce – le parricide, la fascination de Pegeen avec le Baladin, les brûlures infligées à Christy – apparurent encore plus sordides, sensuels, brutaux. De plus, il semblerait que Synge chercha à choquer ce public qui s'était refusé à comprendre *La Fontaine aux Saints*. 'La colère derrière la grimace' disait de son attitude William Fay qui, avec son frère Frank, s'efforça en vain à persuader Synge de supprimer cinq pour cent du matériel provocant du *Baladin*. Si le public de la première fut confronté à une 'pièce à thèse' paysanne, une réaction sur le plan social et politique plutôt qu'esthétique devient plus compréhensible.

R. Russell, *Une des premières pièces soviétiques au Théâtre d'Art de Moscou*

L'introduction par Stanislavski de pièces soviétiques d'auteurs débutants et relativement peu connus au répertoire traditionnel du prestigieux Théâtre d'Art (MKhAT) vers 1925 fut considéré un acte audacieux. Peu de pièces étaient écrites, mais il se produisait une renaissance du roman russe, si bien qu'avec Nemirovich-Danchenko il se tourna vers les jeunes romanciers, parmi eux: Ivanov, Leonov, Kataev, Bulgakov, Oleska. Mais la contradiction entre le désir qu'avait Stanislavski de monter ces adaptations et son isolement des réalités présentes, son conservatisme de metteur en scène et son manque de goût pour ce genre de théâtre, créa bien des difficultés, illustrées par son travail sur *Rastratchiki* (*Les détourneurs de fonds*) de Kataev.

Le roman narre les aventures d'un comptable et d'un caissier qui, vers 1920, détournent 12.000 roubles d'une organisation gouvernementale et s'empressent de tout dépenser avant de recevoir l'inéluctable châtement. C'est une satire pleine d'humour, à la Gogol, mais sans aucune préoccupation morale. Stanislavski, induit en erreur par le ton gogolien, s'efforça de monter une pièce à grande portée moralisatrice, une étude de la criminalité moderne. Inévitablement le charme se perdit et ce fut l'échec. Plus tard Stanislavski admit qu'il changea l'interprétation de peur de s'éloigner de la formule des succès reconnus (*Le train blindé 14-69*, par exemple) en montant une pièce qui ne présentait pas un portrait réaliste de la vie soviétique. Mais il se rendit compte qu'il avait eu tort d'aller à l'encontre des intentions de l'auteur en voulant à tout prix conservé l'image du Théâtre d'Art. Et le succès de *Kvadratura Kruga* (*La quadrature du cercle*) l'année suivante prouve qu'il savait profiter de ses erreurs.

Horst Claus, *La vie théâtrale à Berlin: Etudes faites par l' 'Ecole' Knudsen*

De 1880 à 1930 Berlin fut un des hauts lieux du théâtre mondial. Il est donc normal qu'un historien de théâtre berlinois, Hans Knudsen, et les Editions Colloquim Verlag consacrent quelques titres de leur collection théâtrale *Theater und Drama* à cette période.

Deux monographies d'acteurs, l'une de Renate Hoyer *Paula Conrad-Schleuther* et l'autre d'Inge Richter-Haaser *Die Schauspielkunst Albert Bassermanns* donnent le ton. La carrière de Conrad au Berlin Königlich Schauspielfestspielhaus est discutée à la lumière de son mariage avec le critique Paul Schleuther, de sa collaboration avec Hauptmann, des influences qu'ils eurent les uns sur les autres et sur le théâtre archi-traditionnel de l'époque. L'influence que Conrad aurait pu avoir sur son mari à la direction du Burgtheater de Vienne n'est malheureusement pas examinée.

Le travail de Richter-Haaser sur Bassermann est plus révélateur, grâce à la collection unique de documents qu'il a laissés sur la particularité et le développement de son art. Bassermann désirait jouer les classiques, surtout Schiller et Shakespeare, et c'est pour cela qu'il quitta Brahm pour Reinhardt. Lui-même d'ailleurs ne se considérait nullement comme un acteur naturaliste. Pourtant l'auteur se demande si Brahm, si sensible à la psychologie d'Ibsen, était réellement naturaliste et si ce n'est pas lui, en définitive, qui distribua Bassermann selon son vrai talent. L'analyse de ce problème fait malheureusement défaut, comme fait défaut, un élément de synthèse dans la collection entière. Mais l'intention de l'éditeur est peut-être de donner une vue d'ensemble de l'époque grâce à des études de détail qui démentiront une fois pour toutes l'adage selon lequel 'ceux qui sont pour Reinhardt sont forcément contre Brahm'.

Deux théâtres secondaires sont passés en revue: *Das Rose-Theater* par Heinz-Dieter Heinrich et *Das Deutsche Künstler-Theater unter Victor Barnowsky (1915-1924)*. Ces établissements jouaient principalement des pièces légères. Le Rose connut une grande popularité grâce à ses spectacles et comédies musicales pendant 38 ans, alors que le Künstler était utilisé par Barnowsky pour des galops d'essai. Il est à noter qu'une expérience de coopérative artistique avec Brahm, Hauptmann, Kittner, Lehmann, Durieux échoua.

Plusieurs ouvrages sont consacrés à des critiques. Dans *Der Theater-Kritiker Monty Jacobs* Joachim W. Preuss nous offre une classification. Au premier rang figurent Alfred Kerr, H. Ihering et B. Diebold, suivis de J. Bab, A. Eloesser, F. Engel et Jacobs lui-même. Ce classement discutable relève de deux critères essentiellement incompatibles: la qualité intrinsèque du critique et le prestige de son journal. Ce double point de vue porte souvent l'auteur à juger contradictoirement le même critique. Rainer Antoine a écrit une monographie riche de citations sur *Alfred Klaar* et Doris Schaaf sur *Arthur Eloesser*.