

zbędny sprawdzian dla interpretacyjnych dociekań, o ile nie przeradza się w jałową systematykę. Dla krytyki nowej, która ukonstytuowała się we Francji w ostatnim dwudziestolecu, R. Barthes uważa za charakterystyczne związanie ze współczesnymi kierunkami filozoficznymi (*idéologies*). Rozróżnia więc Barthes nurty oparte na podłożu egzystencjalizmu, marksizmu, psychoanalizy i strukturalizmu. Zwięzłe sformułowania określają cechy wyróżniające każdego nurtu z wymienieniem wybitnych jego przedstawicieli i najważniejszych pozycji bibliograficznych i czynią z tego rozdziału doskonały przewodnik po zawilichy ścieżkach dzisiejszej krytyki francuskiej.

Skromna w formacie, ale bogata w treść książka jest godnym polecenia nabytkiem dla każdej biblioteki. Jej rozdziały początkowy i końcowy są łatwym do zrozumienia dla nieobeznanych z przedmiotem wprowadzeniem w zagadnienia krytyki współczesnej. W tych wprowadzających ramach mieszczą się pełne dynamizmu komunikaty z kongresu ukazujące tory współczesnej dyskusji o nowych formach interpretacji dzieła literackiego, dyskusji *in actu*, która stawiając problemy, nie zawsze jeszcze dochodzi do ich rozstrzygnięcia.

Anna Nikliborc, Wrocław

FRENCH DRAMA OF THE INTER-WAR YEARS: 1918—1939, par Dorothy Knowles, M. A., Docteur ès Lettres en Sorbonne, Officier d'Académie, Londres 1967, George G. Harrap, ss. 334.

Cette étude du théâtre français de 1918 à 1939 parut en Angleterre vers la fin de 1967 et s'est déjà attirée bien des éloges. Bien que 300 pages seulement soient consacrées au texte même de l'étude, Madame Knowles réussit à examiner tous les aspects du théâtre d'entre les deux guerres, d'une façon à la fois précise mais fort détaillée. Plus de 700 pièces sont commentées et Madame Knowles n'a pas ménagé sa peine pour four-

nir la date de la première représentation de toutes les pièces importantes, tout aussi bien que les dates de reprises en France et à l'étranger, en Angleterre surtout puisque le livre s'adresse d'abord au public anglais. La période entière est mise à l'étude d'une manière critique mais sans parti pris. Renommée en Angleterre et en Europe comme professeur, metteur en scène et écrivain, Madame Knowles écrit toujours en connaissance de cause, grâce à ses rapports de longue date avec les théâtres, les dramaturges et les mouvements dont elle traite. Le lecteur profite des nombreux souvenirs personnels de l'auteur qui a visité les salles de théâtre en France pendant toute sa carrière distinguée.

Le premier chapitre du livre est consacré aux théâtres et aux animateurs dont l'influence après la première guerre mondiale marqua si profondément le développement ultérieur de l'art théâtral en France. Huit chapitres traitent du théâtre expérimental sérieux, deux autres du théâtre commercial de Boulevard et le dernier trace l'histoire de la conception du «Théâtre Populaire» ou du Théâtre du Peuple comme Madame Knowles le désigne de préférence. Dans un court épilogue, les conceptions de théâtre de 1940 à nos jours sont passées en revue. La répartition est heureuse et Madame Knowles fait un tour d'horizon complet d'une étape des plus intéressantes et des plus animées de l'histoire de la littérature française.

Quoique Madame Knowles s'occupe du théâtre entre les deux guerres, elle se donne aussi pour tâche de relier les expériences de ces années aux idées qui ont dominé dans le théâtre à partir de 1940. Dans la préface de son livre, l'auteur affirme que si les conceptions dramatiques traditionnelles n'avaient pas subi l'influence des dramaturges des années vingt et trente, l'antithéâtre des années cinquante n'aurait jamais existé, selon toute apparence, tel que nous le connaissons.

Madame Knowles commence par établir la différence entre le théâtre d'avant-garde et le théâtre de Boulevard, puis par analyser les conceptions de théâtre des grands animateurs Copeau, le Cartel des Quatre: Dullin, Jovet, Baty et Pitoëff. Elle constate que les idées de Copeau sur l'ensemble d'une troupe de théâtre, le respect du texte, l'improvisation, l'admiration de Copeau pour la *commedia dell'arte*, le mime et la simplification de la mise en scène au point de devenir une stylisation sont repris et élargis par le Cartel, mais elle est soucieuse de faire remarquer la contribution personnelle des membres du Cartel. Dullin fit appel à la tragédie grecque et à l'oeuvre de Molière tandis que Baty ne considéra jamais Molière. Le refus de tous les trois de toute allusion à l'actualité explique en grande partie le manque d'un théâtre «engagé» à la suite de la guerre de 1914—1918, à la différence de la situation en France à partir de 1945. La conception d'un langage musical, «orchestré», pour le théâtre et le désir de voir le public participer à l'action qui se déroule sur la scène sont deux cachets du génie de Louis Jovet qui se révélèrent plus tard d'une importance capitale. La collaboration de Dullin avec Firmin Gémier contribua au développement du théâtre populaire tandis que la notion de participation proposée par Jovet reparaitra après 1945 chez de jeunes dramaturges qui voulurent à leur tour continuer les efforts de rénovation entrepris par Antoine et Lugné-Poë au commencement du siècle et qui s'étaient épanouis à partir de 1918. La recherche de l'antiquité devança l'oeuvre de Giraudoux en même temps que la prédilection pour la fantaisie qui se manifesta chez Dullin et chez Baty annonça les pièces de Lenormand et de Simon Gantillon.

Les rapports entre le théâtre total conçu par Baty et le théâtre de Claudel, où la scène devient un univers en miniature et où toutes les ressources de la

mise en scène, du décor, de la musique, de la poésie, d'éléments naturels et surnaturels se réunissent pour créer une seule image du monde, sont bien évidents. Madame Knowles ne permet jamais au lecteur d'oublier l'empire des metteurs en scène sur le répertoire du théâtre car seulement dans les théâtres que dirigeaient les grands animateurs, les jeunes dramaturges pouvaient-ils espérer faire jouer leurs pièces.

Le compte rendu que fournit Madame Knowles de la pensée d'Antonin Artaud est fort important, surtout puisqu'il n'existe, en Anglais au moins, aucune évaluation sérieuse de sa contribution au théâtre. Ses idées au sujet d'un théâtre total et sa préférence pour le théâtre oriental associée à ses jugements nihilistes sur le théâtre occidental dépassent de beaucoup les innovations de Copeau et du Cartel. Son livre: *Le Théâtre et son double* et le *Théâtre de la Cruauté* qu'il dirigea en 1935 annoncent déjà l'oeuvre de Becket, d'Adamov, d'Ionesco et de Genêt. Madame Knowles constate que les expériences à Dijon, en 1964 lors des représentations de *Catharsis* de Michel Parent avaient été annoncées par Artaud, qui, à la différence de Jovet, avait envisagé non seulement la participation du public, mais aussi la réorganisation de la salle de théâtre afin que la scène entourât l'assistance. Madame Knowles remarque aussi que la réédition du *Théâtre et son double* en 1955 n'est antérieure aux pièces d'Ionesco que de cinq ans.

Jean-Louis Barrault avec son talent remarquable de comédien et de mime, ses expériences de théâtre total et l'engagement politique de *Numance*, qu'il monta en 1937, résume en quelque sorte les idées de ses précurseurs. Ses mises en scène des pièces de Claudel et d'Ionesco témoignent de sa dette à Copeau, à Artaud, au Cartel. (Il est dommage que l'esprit qui le fit monter *Numance* n'existât plus en 1961, lorsque Barrault refusa au dernier instant de monter *Boulevard Durand* de Salacrou). A la fin de ce

premier chapitre, Madame Knowles témoigne de la minutie de son travail en résumant les efforts de René Rocher pour relier l'avant-garde au Boulevard.

Les dramaturges sont groupés dans cette étude selon la portée de leur oeuvre plutôt que selon la forme. Madame Knowles considère Cocteau d'abord et de la façon dont il se sert du ballet et de la musique, dans les pièces comme *Parade* et *Le Boeuf sur le toit*, qui préparent le chemin de sa tentative de poésie au théâtre qui est *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Les efforts prolongés de Cocteau afin d'enrichir le théâtre sont étudiés de près et dans l'analyse de Madame Knowles il s'agit toujours de l'aspect musical qui reste au premier plan. L'opéra verbal, *Renald et Armide* et *L'Aigle à deux têtes*, qui est construit en forme d'une fugue, manifestent de l'influence de Jouve. L'idée du langage qui est évocateur sans être nécessairement compréhensible, illustrée dans *La Machine infernale*, ou le retour dans le passé dans *Antigone* et dans *La Machine infernale* s'inscrivent aussi dans la tradition du Cartel. Dans le même chapitre, le mélange du bouffon et du macabre chez Fernand Crommelynck, la satire de René Benjamin et des deux auteurs de *Bastos le hardi*, Léon Régis et François de Veynes, démontrent la forte influence de Copeau. La théorie de l'unanimité qui est au coeur du théâtre de Jules Romains est montrée à côté de l'actualité des pièces telles que *Grâce encore pour la terre*. Même chez Romains la satire de *Knock* et le vers blanc de *Cromedeyre-le-vieil* font appel aux idées de Copeau. L'évaluation de Madame Knowles de l'oeuvre de Roger Vitrac établit les liens entre l'époque 1918 et le temps présent. *Ubu-Roi* d'Alfred Jarry avait ouvert le chemin et Vitrac dans *Victor* laissa prévoir *La Cantatrice chauve* d'Ionesco dans l'emploi du langage pour sa seule valeur de sonorité. Même les expériences d'Armand Gatti dans *La Vie imaginaire de l'Éboueur Auguste Geai* furent devancées dans l'oeuvre

d'Ivan Goll où l'on voit trois aspects du même personnage incarnés en même temps sur la scène.

En ce qui concerne le drame de l'inconscient, Madame Knowles fait l'analyse détaillée de l'oeuvre dramatique d'Henri-René Lenormand. Ce dernier s'occupe du problème du «moi profond» et du «moi superficiel» qu'Henri Bergson avait proposé. Le décor multiple de Gatti est de nouveau prévu dans *Les Ratés* et dans *Le Simoun* et les techniques du cinéma qu'emploie Lenormand dans *La Folle* se rattachent à l'emploi de ces mêmes techniques chez Salacrou. Madame Knowles souligne le fait que le cinéma n'était pas très avancé à l'heure où Lenormand écrivait et que, par conséquent, il faut reconnaître que Lenormand ne subissait pas l'influence directe du cinéma comme cela aurait pu être le cas chez Salacrou. Le désir de Lenormand d'unir l'homme à la nature et le rôle actif joué par les éléments de la nature dans ses pièces lient étroitement la pensée de Lenormand à celle de Baty qui, en effet, mit en scène la plupart des pièces de Lenormand. Madame Knowles analyse l'oeuvre dramatique de François Mauriac et de Roger Martin du Gard dans le même chapitre que celle de Lenormand et elle en dégage non seulement les mêmes préoccupations psychologiques mais aussi la même pluralité d'aspects du «moi», qui doit tant aux théories de Baty du point de vue de la mise en scène.

L'École du silence, ou de l'inexpliqué, prit sa source dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Les sentiments cachés des personnages se manifestent à travers le silence, les gestes ou même à travers la conversation banale qui exprime quand bien même les émotions cachées. Les masques dont se servait Fernand Crommelynck sont une des manifestations de cette idée qui fut adoptée et stylisée par Les Compagnons de la Chimère, disciples de Gaston Baty. Cette même technique se retrouve dans l'oeuvre

vre de Jean-Jacques Bernard, de Denys Amiel et de Charles Vildrac, qui se joignent aussi par leur observation naturaliste et par la simplicité préméditée de leurs pièces. Jean-Victor Pellerin combine le silence et l'inconscient en introduisant sur la même scène des comédiens qui représentent le moi profond et le moi superficiel. Les manifestations multiples du même personnage et l'inconscient conviennent bien aux idées de Baty qui monta plusieurs pièces de Pellerin, y compris *Intimité* et *Terrain vague*.

Le cynisme du groupe que représentaient Bernard Zimmer, Stève Passeur, Paul Vialar et Jacques Natanson est imputable à la désillusion qui suivit la guerre de 1918. L'influence de Jarry et d'Artaud se laisse percevoir dans la satire mordante de Zimmer, et Dullin et Jouvet montèrent la plupart de ses pièces. Madame Knowles fait pourtant remarquer que le théâtre de Passeur et de Natanson se rattache plutôt au théâtre de Boulevard. Le jeune Armand Salacrou s'opposa au dialogue spirituel et étincelant de Natanson et chercha un langage littéraire. Les pièces de jeunesse de Salacrou sont caractérisées par sa façon de traiter les personnages qui rappelle d'emblée les pièces de Cocteau et les idées de Jouvet. Les scènes de rappel dans *Les Frénétiques* et *L'Inconnue d'Arras*, le mélange du passé avec le présent, des morts et des vivants dans *Les Nuits de la colère* et l'éclairage expérimental de *Boulevard Durand* rentrent dans les traditions de Copeau et du Cartel.

Madame Knowles classe Jean Sarment et Jean Anouilh parmi les Nouveaux Romantiques qui avaient rejeté le cynisme en faveur d'une évasion. Sarment était un dramaturge de métier et il lui fallait se plier devant les exigences du théâtre de Boulevard. Anouilh à son tour opte pour la «pièce bien faite», bien que ses pièces témoignent de l'influence de Passeur, de Salacrou, de Lenormand et de Giraudoux. En 1962, Anouilh recon-

nut ce qu'il devait à Roger Vitrac quand il fit jouer *Victor*.

L'élément fantaisiste de l'oeuvre de Marcel Achard et l'influence de la *commedia dell'arte* qui se manifesta dans ses premières pièces ne pouvaient qu'attirer Dullin et Jouvet. Dullin s'allie avec Alexandre Arnoux pour présenter *Moriana et Galvan* où le masque et le mime remplacent la parole. *La Belle au Bois dormant* et *Shéhérazade* de Jacques Supervielle sont de véritables contes de fées poétiques qui comportent toute la pensée du Cartel. Dullin, Copeau et Baty commandèrent même une série de pièces fantaisistes à Jean Variot qui recueillit des histoires folkloriques et en fit le *Théâtre du Rhin*.

Giraudoux, Gide et Claudel sont examinés dans le cadre du théâtre littéraire. La longue collaboration de Giraudoux et de Jouvet n'exige aucune explication supplémentaire car elle est célèbre. L'atmosphère féerique d'*Intermezzo*, d'*Ondine* et de *La Folle de Chaillot* et la tradition de la *commedia dell'arte* que représente l'inspecteur dans *Intermezzo*, montrent l'influence de Baty, tandis que *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Sodome et Gomorrhe*, *Electre* et *Judith* répondent à l'idéal de Baty d'un retour à l'antiquité à la recherche du génie de l'art dramatique classique qui devait remplacer le naturalisme du Théâtre Libre. Madame Knowles insiste sur le fait que cela n'empêche pas aux pièces de Giraudoux de porter sur des problèmes contemporains. Elle cite pour appuyer cette proposition la reprise en 1963 par Jean Vilar de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* qui révéla l'actualité toujours „brûlante” (le mot est de Vilar) de la pièce. La prose évocatrice et poétique de Giraudoux répond bien au désir d'un langage orchestré exprimé par Jouvet. Madame Knowles ne manque pas de faire remarquer l'influence du style de Giraudoux sur Cocteau dans *La Machine infernale* et sur Anouilh dans *Antigone*.

André Gide apporta une plus grande

contribution au théâtre en France que l'on ne le croit généralement. Ses transpositions de thèmes bibliques préparent le terrain pour Giraudoux. Sa recherche d'une aliénation dans le temps pour combattre le naturalisme au théâtre influencia beaucoup Copeau comme le metteur en scène ne tarda pas à reconnaître. Ce que doit André Obey à Copeau est révélé par l'importance des gestes et la stylisation. En utilisant les mots pour leur valeur sonore plutôt que pour leur signification et en marquant sa prédilection pour le geste, Obey s'allia à Barrault ce qui fut prouvé lorsque Barrault joua Tarquin dans *Le Viol de Lucrece*. Toute l'oeuvre d'Obey se rattache à l'idée de Dullin et de Copeau d'un spectacle total tandis qu'elle se rapprocha de l'oeuvre de Giraudoux dans *Une Fille pour du Vent* qui reprend les idées de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Chez Jean Giono Madame Knowles souligne le développement de l'idée de Baty selon laquelle les éléments de la nature jouent un rôle réel dans l'action dramatique.

L'influence de Wagner dans les premières pièces de Claudel¹, sa conception épique des conflits qui dépassent les bornes du monde visible, son emploi de la danse et du mime pour fournir une une musique verbale et sa notion du monde qui est une scène où se déroule le drame de l'humanité dans lequel le naturel se mêle au surnaturel; ces traits dominants du théâtre de Claudel renferment toutes les conceptions de théâtre d'entre les deux guerres. Copeau, le Cartel, Barrault y sont reflétés tous. Pour mettre en scène cette conception d'un théâtre total, Barrault s'est montré un interprète idéal et les noms de Barrault et de Claudel, comme ceux de Giraudoux et de Jouvet, sont liés à jamais dans l'esprit du public actuel. Madame

Knowles termine ce chapitre en passant en revue les idées musicales qui sont en évidence chez Vautier, Tardieu, Audiberti et Schéhadié.

Madame Knowles reconnaît que le Théâtre d'Idées ne se rattache ni au théâtre d'avant-garde, ni au théâtre de Boulevard. Les pièces manquent d'attraits pour le public «d'après-dîner» et l'élan de rénovation et d'expérience de l'avant-garde leur fait aussi défaut. L'oeuvre de François de Curel se lie plutôt au théâtre d'Henri Bataille ou d'Henri Bernstein. Les idées de Gabriel Marcel en ce qui concerne l'isolement de l'individu et le manque de communication entre les hommes se rattachent pourtant à l'anti-théâtre des années cinquante.

Dans les deux chapitres concernant le théâtre de Boulevard, Madame Knowles montre que les pièces bien faites renfermèrent aussi des idées importantes et intéressantes et elle insiste sur le fait que pour bien apprécier et évaluer le théâtre expérimental, il faut toujours la considérer à côté du théâtre de Boulevard. L'admirable histoire du théâtre du peuple en France que présente Madame Knowles dans le dernier chapitre de son livre a déjà paru dans «Zagadnienia Rodzajów Literackich» («Les Problèmes des Genres Littéraires») sous une forme un peu différente, en 1963.

Presque à la fin de son étude, Madame Knowles affirme que dans les centres dramatiques, au Théâtre National Populaire à Paris et au Théâtre de la Cité à Villeurbanne une nouvelle étape de l'histoire du théâtre français se prépare. Nous l'espérons bien, tout en espérant que Madame Dorothy Knowles nous en fera un compte rendu aussi excellent que celui que nous venons de commenter.

Grenville R. Robinson, Manchester

Jean Cohen, STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE, Paris 1966, Flammarion, ss. 231.

Wśród publikacji proponujących strukturalistyczne metody w badaniach lite-

¹ Dorothy Knowles fut la première à se rendre compte de cette influence quand elle écrivait sa thèse de doctorat à Paris.