Revue Sciences/Lettres

6 | 2019
L'Écho du théâtre 2

« Langage insolite » ou « langage naturel » ? Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face au verset claudélien

"Unusual Language" or "Natural Language"? Jean-Louis Barrault and Antoine Vitez Addressing the Claudelian Free Verse

Pascal Lécroart

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/rsl/2411
DOI : 10.4000/rsl.2411
ISSN : 2271-6246

Éditeur
Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique
Pascal Lécroart, « « Langage insolite » ou « langage naturel » ? Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face au verset claudélien », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 30 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org/rsl/2411 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rsl.2411

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2021.

© Revue Sciences/Lettres

« Langage insolite » ou « langage naturel » ? Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face au verset claudélien

"Unusual Language" or "Natural Language"? Jean-Louis Barrault and Antoine Vitez Addressing the Claudelian Free Verse

Pascal Lécroart

1 Le 18 février 1987, Jean-Louis Barrault répondait ainsi à une lettre d'Antoine Vitez qui lui annonçait le début de ses répétitions du *Soulier de satin* de Claudel :

> Cher Antoine Vitez,
> Votre très gentille lettre me va au cœur, sous le signe de notre maître Claudel elle scelle une amitié.
> Une des grandes joies de ma vie aura été en effet d'être le « médecin accoucheur » de *Tête d'Or*, de *Partage*, du *Soulier* et de *Ch[ristophe] Colomb*.
> Personne, mieux que vous, n'était destiné à la poursuite de cette démarche inépuisable[1].

2 Barrault ne pouvait imaginer qu'il ne resterait plus que trois années de vie à Antoine Vitez. Sa mise en scène intégrale du *Soulier de satin* en 1987 allait conclure son aventure claudélienne, de même que Barrault avait mis un terme à la sienne avec un *Soulier de satin* présenté également, en 1980, comme une « intégrale[2] ». Mais c'est surtout sa création du *Soulier de satin* dans sa version pour la scène à la Comédie-Française en 1943 que l'Histoire a retenue. Cet évènement a permis d'apporter une forme de célébrité à Claudel, alors âgé de 75 ans. En écho, la mise en scène intégrale du *Soulier de satin* par Vitez en 1987 a contribué à élargir et à renouveler profondément son audience.

3 Claudel est assurément un auteur qui a fasciné de nombreux acteurs et metteurs en scène de la seconde partie du XX^e^ siècle. Cette aura provient, pour une part importante, de son écriture théâtrale : cette langue claudélienne telle qu'elle se trouve modelée par la forme si caractéristique dite du « verset » – même s'il préférait le terme de « vers »

pour désigner celle-ci. Il a été, de fait, une sorte d'étendard du théâtre poétique, d'un théâtre du verbe – parfois péjorativement considéré comme verbeux –, quitte à être réduit à une caricature.

4 L'enjeu de cette étude sera d'interroger le traitement vocal singulier de ce vers claudélien chez ces deux grandes figures de la mise en scène du XX^e siècle. Après avoir proposé, comme préalable, quelques éléments caractéristiques majeurs de cette forme d'expression si singulière, elle évoquera la pratique de Vitez et de Barrault à son égard, avant d'en venir au cas particulier du *Soulier de satin*.

Aperçu théorique et pratique général sur le vers dramatique claudélien

5 Le vers de Claudel est complexe à aborder. On le réduit souvent à une essence abstraite, valable pour toute son écriture dramatique et poétique, et on se focalise sur quelques données, abondamment répétées : un verset qui serait d'origine biblique et mesuré par le souffle. Les outils conceptuels élaborés par Claudel sont parfois approximatifs et la réception critique, donnant lieu à des polémiques et des disputes d'écoles toujours très violentes dès que l'on touche au langage poétique, ne les a pas nécessairement éclaircis.

6 Rappelons que les premières traces de ce type d'écriture se rencontrent dans la première esquisse dramatique de Claudel qui nous est parvenue : *L'Endormie*, composée vraisemblablement alors qu'il avait entre 16 et 18 ans, avant sa conversion – et donc avant sa fréquentation intense de la Bible. C'est d'abord une écriture dramatique puisque ses premiers essais poétiques connus sont, eux, écrits en vers réguliers, avant la composition des poèmes en prose de *Connaissance de l'Est*[3]. Si l'on met donc souvent cette invention en lien avec le vers-librisme symboliste, il ne faut pas oublier cette singularité fondamentale. La publication des *Illuminations* et de ce que nous appelons les *Derniers Vers* de Rimbaud, dans la revue poétique *La Vogue*, en 1886, a pu être un exemple, mais Claudel hérite peut-être surtout de son imprégnation de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Parallèlement, sa connaissance de la métrique antique ou du théâtre de Shakespeare ont pu le convaincre de chercher sa voie dans une forme délivrée du compte de syllabes et de la rime, tout en explorant – à l'inverse des vers-libristes –, les possibilités de disjonctions entre la structure métrique et la structure syntaxique.

7 Claudel est toujours resté très discret sur l'origine de cette écriture qu'il a pu présenter comme « instinctive[4] ». C'est d'abord une pratique et non le fruit d'une conceptualisation théorique préalable à la manière des vers-libristes. Néanmoins, cette pratique est réfléchie. Dès la parution de son premier drame, *Tête d'Or*, en décembre 1890, Claudel justifie cette disposition qui déconcerte totalement ses premiers lecteurs, en particulier lorsqu'elle va jusqu'à couper un mot placé entre deux vers. Il écrit au critique belge Albert Mockel :

> Voici ce que je puis dire de la forme que j'ai adoptée. Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine ; c'est pourquoi je l'ai étalée sur le papier, rendant visibles les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration. J'appelle *Vers* l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'ïambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu[5].

8 Le fondement de cette disposition d'écriture est donc l'oral, la « parole humaine », non l'écrit. Claudel, plus tard, tout en se montrant totalement sourd à Céline, exprimera son

admiration profonde pour des écrivains comme Ramuz, Giono ou Pourrat, soucieux d'inscrire leur écriture dans l'héritage d'une parole vivante. Ce qu'il retient ici avant tout, c'est le souffle, souffle physique et concret de l'expiration mis en perspective avec l'inspiration abstraite, intellectuelle, qui donne naissance au discours. De là découle l'expression d'« haleine intelligible », glosée de manière binaire à la fois comme « membre logique » et comme « unité sonore ». Ce binarisme fondamental appelle la figure de l'iambe – pied métrique formé d'une syllabe brève (ou inaccentuée) puis d'une syllabe longue (ou accentuée) –, alors non explicitée.

9 Une lettre écrite à l'écrivain et critique danois Georg Brandes en 1903 précise sa pensée :

> Quand vous écoutez des gens parler, spécialement un orateur qui poursuit un long discours, vous notez que sa parole est interrompue de moment à autre par la nécessité de reprendre haleine. Ces aspirations seront plus rares ou plus fréquentes suivant le sentiment qui l'anime, passionné ou didactique. En dehors de la signification que les mots comportent, elles nous rendent sensible l'émotion de celui qui les profère (ce qui est une chose toute différente), et qui en est la source, nous assistons au travail même de leur élaboration. [...] Je définis mon vers une expiration, un testament intelligible, ou plus précisément, *cette action double et réciproque par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible*. Il est notre vie elle-même, notre rythme essentiel par quoi nous vivons et nous sommes[6].

10 Il explicite cette fois la notion d'iambe :

> On peut dire que l'ïambe ou rapport d'une grave et d'une aiguë, de l'hémistiche et de la rime, de la tonique et de la dominante est le principe musical de tout vers, qui l'élabore à sa manière. Il suffit d'écouter parler quelqu'un pour remarquer que toute émission de voix comporte un maximum aigu et un minimum grave. Cela est surtout sensible en français où la voix s'abaisse toujours sur le dernier mot de la phrase et la dernière syllabe du mot (rime, accent tonique). Il m'a semblé que je pouvais créer un vers d'une richesse et d'une musique beaucoup plus profondes si au lieu de me servir uniquement de la similitude de la dernière syllabe qui produit des effets si odieux chez Leconte de Lisle par exemple, je le fondais sur un rapport de différence entre la dominante ou hémistiche et la rime ou tonique en les rejoignant par des modulations appropriées. Le français si varié dans ces sonorités terminales m'offrait pour ce traitement nouveau des ressources inépuisables[7].

11 L'iambe correspond ainsi à une modulation de deux timbres au sein du vers. Claudel a abondamment cité comme exemple ces deux phrases de Pascal : « Que de ro*yaumes* nous i*gnorent* » et « Le silence éternel de ces espaces infi*nis* m'e*ffraie* »[8].

12 Les principes sont posés, en pleine cohérence avec toute la pensée anthropologique, philosophique et théologique de Claudel fondée sur une rythmique binaire, alternative et dynamique, dont les battements du cœur offrent le prototype. Le problème est que la pratique de son vers, dans le cadre dramatique, semble en grande partie en porte-à-faux avec eux. Par exemple, la modulation entre les deux temps n'est pas matérialisée ; si la dernière syllabe accentuable du vers semble d'office en proposer un, comment garantir le choix du second ? Dans une lettre de 1907 à Eugène Marsan, Claudel précise que le « rapport d'une grave et d'une aiguë ou iambe, [est] non pas fixe, mais à choisir par le lecteur au travers d'une riche modulation[9] ». Quelle pertinence a-t-il donc dans l'ordre de l'écriture ?

13 De manière générale, ces principes souffrent d'une confusion entre le statut du texte écrit et de sa lecture orale. Claudel semble avoir initialement pensé son écriture dramatique comme n'ayant plus qu'à se réaliser à l'identique dans la voix haute. En

novembre 1912, alors que se met en place la première mise en scène par Lugné-Poë d'un de ses textes, *L'Annonce faite à Marie*, il écrit à l'actrice Marie Kalff : « Respecter mon vers qui est l'unité respiratoire et émotive, et doit vous guider dans la déclamation[10] ». C'est ainsi que s'est transmis le principe d'une respiration obligatoire en fin de vers. Mais sa longueur est souvent peu adaptée au jeu des acteurs. Claudel devra très vite faire face à des désillusions. Selon Ève Francis, interprète de *L'Otage* monté par Lugné-Poë en 1914, ses conseils aux acteurs « les [o]nt déroutés au lieu de les servir[11] ». Ses remarques manquent de cohérence. Il défend une interprétation musicale de son vers, tendant à la psalmodie, tout en demandant par ailleurs une incarnation plus immédiate des personnages par les acteurs. Dans les documents qui nous sont parvenus, la question de la respiration en fin de vers n'est jamais précisément évoquée. En revanche, il insiste sur l'articulation des consonnes ou sur le repérage des temps forts. Un stéréotype se crée alors sur une forme de jeu claudélien quelque peu pontifiant, valorisant poétiquement le texte. En 1914, un critique ironise :

> le Théâtre du Vieux-Colombier nous présente cette pièce [*L'Échange*] suivant des procédés nouveaux, dans des décors de toile colorée, et le texte est psalmodié en longues litanies, suivant le rite théâtral néochrétien.
> Que donnerait la même pièce, jouée naturellement, dans les décors habituels, il est assez difficile de l'imaginer[12].

14 Claudel est blessé par ces critiques récurrentes. Un mois plus tard, alors qu'il a suggéré à Lugné-Poë d'organiser une lecture de *La Cantate à trois voix*, il lui écrit :

> Il y a quelque chose d'exaspérant qu'on reproche à mes artistes, c'est cette soi-disant *psalmodie*. On ne peut pourtant pas réciter de la poésie du ton dont on demande « deux sous à priser » ! Et pour les alexandrins, on ne *psalmodie* pas, peut-être ! Quelle mauvaise foi ! Nous *psalmodierons* la *Cantate* et il faudra bien qu'ils l'acceptent[13].

15 Pourtant, dans son écriture dramatique, une tendance s'accentue : son vers qui restait le plus souvent assez court, a tendance à s'allonger, rendant encore plus difficile l'idée d'une mise en voix en un seul souffle, comme s'il renonçait pour partie à cette disposition morcelée du texte sur la page qui n'avait pas su faire école. Parallèlement, il enrichit à cette époque son écriture dramatique d'une attention beaucoup plus forte à l'ensemble des possibilités matérielles et physiques offertes par la scène, ce que l'on peut voir comme une forme de compensation à l'égard d'un théâtre centré sur le verbe. En 1912, il entame une collaboration particulièrement fructueuse avec le compositeur Darius Milhaud. À partir de 1917, il expérimente le théâtre de marionnettes avec *L'Ours et la Lune*, écrit un scénario de ballet avec *L'Homme et son désir*, pense à utiliser le cinéma dans un projet de mise en scène pour *Protée* et se lance, en 1919, dans l'écriture du *Soulier de satin*, d'une conception scénique inédite qui se renouvellera encore dans toutes les œuvres conçues par la suite.

Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face à Claudel et à sa langue

16 Si les deux metteurs en scène sont évidemment loin d'être les seuls à s'être intéressés à lui dans la seconde partie du XX^e^ siècle, ils ont constitué un véritable parcours avec son œuvre tout au long de leur carrière dramatique.

17 Celui de Jean-Louis Barrault (1910-1994) est particulièrement impressionnant :

- En novembre 1943, il crée *Le Soulier de satin* (version pour la scène) à la Comédie-Française. Suivent ensuite différentes reprises : en 1949, à la Comédie-Française – mais sans Barrault –, puis en 1958 au Théâtre du Palais-Royal, et en 1963 à l'Odéon-Théâtre de France.
- En décembre 1948, il crée *Partage de midi* au Théâtre Marigny dans une version retravaillée en commun. L'œuvre est ensuite reprise en 1954, avant d'être accueillie en 1957 au Théâtre Sarah-Bernhardt (Théâtre des nations), en 1961 et en 1966 à l'Odéon.
- En décembre 1951, il crée la nouvelle version de *L'Échange* au Théâtre Marigny.
- En mai 1953, il met en scène *Le Livre de Christophe Colomb* au Théâtre de Bordeaux, production reprise à Marigny en octobre 1953, puis à l'Odéon en septembre 1960 et au Théâtre d'Orsay en mars 1975.
- En octobre 1959, à l'Odéon-Théâtre de France, il crée *Tête d'Or* – dont Claudel avait refusé toute mise en scène de son vivant. L'œuvre est reprise dans le même lieu en janvier 1968.
- En juillet 1972, il propose un spectacle à partir de la quatrième journée du *Soulier de satin* nommé *Sous le vent des iles Baléares*. Créé à Brangues, il est repris ensuite au Théâtre d'Orsay.
- En janvier 1980, synthèse de l'ensemble de son parcours avec *Le Soulier de satin*, il propose au Théâtre d'Orsay une « intégrale » qui complète en fait la version pour la scène de 1943 avec les passages de la quatrième journée mis en scène huit ans plus tôt.

18 Celui d'Antoine Vitez (1930-1990) est loin d'avoir la même ampleur, mais il constitue un axe important de sa carrière d'acteur et de metteur en scène :

- En août 1958, il joue De Ciz dans *Partage de midi* monté par Roland Monod, avec Madeleine Marion dans le rôle d'Ysé, au Festival de Cassis, puis en tournée.
- En décembre 1965, il propose une lecture à deux voix de *Partage de midi* avec Madeleine Marion au Théâtre-Maison de la culture de Caen.
- En novembre 1975, il assure la mise en scène de *Partage de midi* – en s'appuyant sur la même version que celle de Barrault – au Théâtre Marigny, même s'il s'agissait d'une production de la Comédie-Française, avec Patrice Kerbrat (Mesa), Ludmila Mikaël (Ysé), Michel Aumont (Amalric) et Jérôme Deschamps (De Ciz).
- En novembre 1986, il met en scène *L'Échange* dans sa première version au Théâtre national de Chaillot avec Claude Degliame (Lechy Elbernon), Dominique Reymond (Marthe), Jean-Yves Dubois (Louis Laine) et Andrzej Seweryn (Thomas Pollock Nageoire). Ce projet qu'il avait en tête depuis longtemps n'avait pu aboutir pour des problèmes d'engagements d'acteurs ; l'enjeu est qu'il serve de propédeutique au *Soulier*.
- En juillet 1987 vient la mise en scène du *Soulier de satin* en intégralité au Festival d'Avignon, avant la reprise au Théâtre national de Chaillot et en tournée.

19 La différence de génération et de personnalité les a bien évidemment amenés à approcher Claudel différemment. C'est par l'intermédiaire de son écriture dramatique que Barrault a fait, pour la première fois, la connaissance de l'écrivain ; mais le sentiment dominant était, pour partie, ambivalent. Dans ses « Notes pour des souvenirs familiers », il revient sur ses années de formation chez Charles Dullin : « À l'Atelier, nous avions une véritable vénération pour Claudel[14] ». Il précise que l'épouse de Charles Dullin faisait travailler *L'Annonce faite à Marie* ; mais le ton est plutôt moqueur :

> J'entends encore dans mes oreilles les intonations suavement chantonnées des élèves : « Ô ma fiancée à travers les branches en fleurs, salut. – Bonjour, Jâââcques. – Oui, *Violai...ne* ». Intonations lyriques pour lesquelles on se croyait obligé de faire les yeux blancs sous l'effet de l'extase poétique[15].

20 Il n'hésite pas à manifester un avis alors contrasté : « sur la forme comme sur le fond, nos idées n'étaient pas très claires. Ces vers qui, brusquement, allaient à la ligne au milieu d'une phrase, comme des respirations plus ou moins étirées, ne correspondaient pas toujours à la reprise de notre souffle[16] ». En fait, la véritable rencontre de Barrault et de Claudel s'est jouée plus tard, non autour du texte et de la voix, mais du corps. « C'est par l'étude du Corps que je devais aborder la technique du comédien[17] », écrit Barrault dans ses *Réflexions sur le théâtre* parues en 1947. Son étude de l'expression corporelle avec Étienne Decroux a contribué à l'originalité de son approche de la scène.

21 Son premier spectacle de 1935, extrêmement physique, établi d'après *Tandis que j'agonise* de William Faulkner, est admiré notamment par Antonin Artaud. Si Claudel ne l'a pas vu, il fut enchanté par *Numance* de Cervantès en 1937, puis par *Hamlet* de Laforgue et *La Faim* de Knut Hamsun en 1939. C'est sur ces expériences que leur entente s'est construite : « Nous avions beau venir de deux siècles différents, c'est le présent qui nous intéressait et la *traduction dans l'espace du présent par l'utilisation "totale" d'un instrument : un corps humain*[18] ». Cette perception physique du jeu de l'acteur englobe la question de la mise en voix du texte, comme le manifeste le « petit traité d'alchimie théâtrale » que Barrault donne à lire dans ses *Réflexions sur le théâtre* :

> Il n'y a [...] aucune différence essentielle entre l'expression corporelle véritable (elle-même composée de contractions musculaires et de respirations, lesquelles sont encore musculaires) et le MOT c'est-à-dire le VERBE. À la condition que le VERBE soit considéré comme la plus savante expression physique de l'ÊTRE HUMAIN.
> C'est le souvenir de ces considérations qui m'aida plus tard à tant apprécier le verbe de Claudel et à aimer sa définition du Mot : « une bouchée intelligible ». Le verbe est une plastique buccale tout simplement. Il est de même espèce que le geste qui est, disons, une plastique corporelle. Le Verbe et le Geste ne sont pas comme poire et pomme, comme chien et chat, mais un seul et même fruit comme une pêche de jardin et une pêche de plein vent[19].

22 Cette approche du travail corporel/vocal de l'acteur, élaborée avec Antonin Artaud dans les années 1930, a préparé la rencontre avec Claudel. Leurs réseaux métaphoriques sont les mêmes, comme le montre cette référence à l'iambe :

> Tout comme le souffle de la voix, le geste a son langage. Tout comme le cœur bat l'ïambe (systole-diastole), tout comme le souffle respire l'ïambe (inspiration, expiration), le geste se rythme sur l'ïambe (contraction-détente). Nous allons l'ïambe.
> Tout comme le langage parlé, celui du geste a sa syntaxe et sa métrique[20].

23 Mais ce partage indéniable d'une forme d'anthropologie commune ne conduit pas à la recherche d'une soumission étroite au rythme de l'écriture en versets. Dans le cas des réalisations de Barrault, on chercherait la plupart du temps vainement le respect du verset comme unité de souffle. Prenons le cas de *Tête d'Or*, monté en 1959 par Barrault avec deux acteurs qui font partie de la légende claudélienne : Alain Cuny et Laurent Terzieff. Même lorsque le verset est court, la mise en voix redécoupe autrement le texte. Citons ce court passage de Cébès :

> CÉBÈS. — Le froid matin violet
> Glisse sur les plaines éloignées, teignant chaque ornière de sa magie !
> Et dans les fermes muettes les coqs crient :
> Cocorico[21] !

24 Si on note par « / » les simples interruptions et par « // » les interruptions accentuées par une reprise de souffle, Laurent Terzieff le réalise ainsi[22] : « Le froid matin violet Glisse / sur les plaines éloignées, // teignant chaque ornière de sa magie ! // Et dans les

fermes muettes // les coqs crient : Cocorico ! » Cela est-il dû à l'acteur ? Peu après, Tête d'Or/Cuny prend la parole :

> Et comme l'odeur de l'armoire au pain, et comme le souffle du four alors qu'on en ouvre la gueule,
> C'est ainsi que, devant nous, s'étend la plénitude des champs.
> Voici la nuit. Le pré est épais, et c'est à peine si au loin on entend
> La faux dans l'herbe profonde[23].

25 L'acteur respecte clairement la structure du verset au début : « Et comme l'odeur de l'armoire au pain, et comme le souffle du four alors qu'on en ouvre la gueule, // C'est ainsi que, devant nous, s'étend la plénitude des champs. // ». Mais il enchaîne : « Voici la nuit. / Le pré est épais, / et c'est à peine si au loin on entend La faux dans l'herbe profonde. »

26 Si l'on choisit de focaliser l'attention sur les disjonctions entre structure métrique et structure syntaxique autour des enjambements, on relève trois possibilités :

- Soit un enchaînement vigoureux (« Le froid matin violet Glisse / »), joué presque comme un rejet. Cette réalisation a du sens pour un vers compté dans la mesure où elle vient déstabiliser les équivalences numéraires de syllabes ; elle en a assurément beaucoup moins dans le cadre d'un vers non compté que l'audition ne peut repérer en tant que tel.
- Soit un enchaînement plus neutre qui n'appelle aucune identification de la part de l'auditeur : « les coqs crient : Cocorico ! » ; « c'est à peine si au loin on entend La faux dans l'herbe profonde. »
- Soit une vraie interruption créant une tension : « comme le souffle du four alors qu'on en ouvre la gueule, // C'est ainsi que, devant nous, s'étend la plénitude des champs. »

27 Comme, parallèlement, on note des interruptions régulières en cours de vers, il est évident que l'auditeur est incapable de reconstituer la structure des versets. On peut donc parler d'une réappropriation assez libre de la composition en vers par les acteurs, même si une valeur organique profonde se fait entendre à travers des interprètes qui incarnent pleinement le verbe claudélien.

28 L'approche d'Antoine Vitez est bien différente. Si Barrault aborde la scène dans une perspective à dominante anthropologique en partie héritée d'Artaud, Vitez s'inscrit dans un héritage d'essence politique et critique, sous l'influence du marxisme. Cependant, sa rencontre avec Claudel, limitée à l'œuvre et étrangère à sa personne, est d'abord poétique. C'est sa langue qui l'a immédiatement marqué, à travers l'interprétation du rôle, pourtant tout à fait secondaire, de De Ciz dans *Partage de midi*, en 1958 ; mais Madeleine Marion jouait Ysé : « C'est Madeleine Marion qui m'a fait découvrir Claudel, et même la langue française, par la manière dont elle disait, parlait, chantait le personnage d'Ysé... Elle incarnait littéralement pour moi la beauté de la langue française[24] », précise-t-il à Jean Mambrino. Ensuite est venue la lecture à deux voix organisée à Caen en 1965, avant la mise en scène de *Partage de midi* pour la Comédie-Française en 1975 avec Ludmila Mikaël, qui aurait dû être Lechy Elbernon dans *L'Échange* et qui sera Prouhèze dans *Le Soulier de satin* en 1987 – et lui Don Pélage, autre figure du mari trompé, après De Ciz.

29 Or, cette fois, Vitez manifeste un respect scrupuleux du texte claudélien. Alors que Barrault participait au « tripatouillage[25] » tardif de l'auteur sur ses textes – tentant le plus souvent de le freiner –, Vitez choisit une version et s'y tient, refusant toute coupure[26]. Cette fascination de Vitez pour Claudel donne souvent lieu à une présentation caricaturale et paradoxale : un metteur en scène marxiste pris de passion

pour un auteur catholique. Il faut affiner la perspective. Si le metteur en scène trouve son miel dans la langue dramatique de Claudel, c'est qu'elle comporte intrinsèquement un pouvoir critique : dans un texte de 1984, il insiste précisément sur la structuration en versets qui permet de « déconcerter » le « sens courant »[27]. Dans des exercices du Conservatoire consacrés à « La parole bourgeoise », il a cette formule pour justifier le choix de l'auteur : « Claudel parce qu'il la critique[28] ». De là cette caractéristique double de la parole théâtrale claudélienne, à la fois « insolite » et « naturelle » :

> Le langage de Claudel est au langage quotidien ce qu'est la sculpture romane au visage humain ; Claudel fait apparaître un certain nombre de traits prosodiques et phonétiques qui nous choquent par leur pertinence même.
> Tout l'art de l'acteur est alors de faire sentir ce langage insolite comme un langage naturel, d'éclairer l'auditeur sur son propre langage, de le lui rapprendre, perverti qu'il est par la grammaire normative[29].

30 Vitez opte ainsi pour un respect scrupuleux du vers comme unité de souffle. En vue de ses cours au Conservatoire pour l'année 1975-1976, il propose cet exercice :

> Le verset et le tambour : on s'accompagne, en parlant, d'un tambour qui marque les moments de respiration. (L'effet de rituel ainsi produit est secondaire mais inévitable : tout est compris comme un spectacle, il ne peut y avoir d'exercice neutre, privé de sens, alors autant vaut savoir ce qu'on montre et de quel sens il s'agit[30].)

31 Cet apparent formalisme est porté par une interprétation très fine du texte. Un extrait des *Leçons de théâtre d'Antoine Vitez*, filmé en mai 1976 par Maria Koleva, nous montre Vitez qui répète la seconde version de *L'Échange* avec des élèves du Conservatoire. Le metteur en scène reprend l'actrice jouant Lechy Elbernon au début du troisième acte dans ce passage :

> MARTHE. — Pourquoi venez-vous m'insulter ?
> LECHY ELBERNON *(trois notes).* — Vous insulter ? Vous consoler, vous consoler je suis venue !
> Je suis venue vous consoler.
> Je connais la vie plus que vous. J'ai été modiste dans le temps. Mais les clientes ne payaient pas, oui, je vous dis, elles m'auraient laissé mourir de faim,
> Des femmes qui valaient cent mille, deux cent mille dollars, quelle honte[31] !

32 Il souligne et commente l'implicite du sens derrière les unités de discours constituées. Le seul fait de dire en un seul élan : « Je connais la vie plus que vous. J'ai été modiste dans le temps. Mais les clientes ne payaient pas, oui, je vous dis, elles m'auraient laissé mourir de faim » solidarise les éléments d'information, leur apportant une logique implacable. Quant au dernier vers disjoint, « Des femmes qui valaient cent mille, deux cent mille dollars, quelle honte », il rend compte de « la colère rétrospective sur ces femmes-là » qui correspond indirectement à un « vous vous rendez compte » n'ayant nul besoin d'être formulé puisqu'il est dans la prosodie notée par la disposition. Et de préciser de manière générale par rapport au langage dramatique claudélien ainsi modelé par le verset : « C'est une partition qui n'est pas équivoque ; c'est ce que je lui reproche à la limite [...] ; tu ne peux pas jouer autrement. [...] Fie-toi à la coupe complètement[32] ! »

33 Dans le programme de *L'Échange* au Palais de Chaillot en 1986, il écrit :

> Pour moi, le respect de la versification claudélienne est une obligation absolue ; nous nous y attachons avec une exactitude maniaque. On s'abstiendra de respirer dans les versets, quelles que soient leur longueur et leur apparente bizarrerie ; on prendra son souffle entre deux versets, si étrange soit l'interruption produite. Et c'est ainsi, seulement ainsi, qu'on trouvera le sens, non point le sens banal (qui

> s'obtiendrait en mettant les vers bout à bout pour en faire de la prose), mais le vrai sens des situations dramatiques, qui permet de jouer les personnages[33].

34 Encore aujourd'hui, quand on écoute les enregistrements qui nous sont parvenus des mises en scène de Vitez – en particulier de *Partage de midi* et de *L'Échange*[34] –, le choc provient en effet de la tension provoquée par le fait de tenir le vers dans le mouvement d'un souffle. Lorsqu'Andrzej Seweryn, interprétant Thomas Pollock Nageoire, joue la disjonction métrique :

> Qu'avez-vous à vous embarrasser d'une femme,
> Pour la rendre malheureuse, et pour que vous soyez misérables tous les deux[35] ?

il fait du premier vers une information en tant que telle, complétée ensuite par une seconde, sur le mode de l'insinuation perverse, contre la logique de la syntaxe. Et prononcer ensemble

> Il est bon d'avoir de l'argent à la banque. Glorifié soit le Seigneur qui a donné le dollar à l'homme[36]

implique que la première phrase n'a de sens que grâce à la seconde, rendant d'emblée sensible le choc de l'amalgame du capitalisme et de la religion parce que, précisément, la prosodie les lie de manière absolue. On est bien, pour le spectateur, dans cette vertu critique du langage dramatique claudélien contenue dans sa prosodie. En plus de la capacité, souvent soulignée, de valoriser un mot ou une expression en les détachant du reste du discours, Vitez fait entendre le pouvoir d'un vers qui associe et amalgame les informations pour transformer le sens que donnerait une réalisation simplement fondée sur la syntaxe. Il donne ainsi toute sa valeur à une langue qui respire et vit dans l'inégalité rythmique des vers, pleinement dramatique parce qu'elle restitue, dans son élaboration, la dynamique d'une forme d'invention du discours propre à l'oral improvisé.

Barrault et Vitez face aux versets du *Soulier de satin*

35 En mettant en scène *Le Soulier de satin*, Barrault et Vitez affrontaient un vers d'allure bien différente de celui de *L'Échange* ou de *Partage de midi*. Il est, cette fois, exceptionnellement court, et régulièrement long, plus proche d'un paragraphe de deux à quatre lignes. Il présente donc un défi presque constant si l'on veut jouer le jeu du rythme respiratoire.

36 Lorsqu'il a réalisé sa première mise en scène du *Soulier de satin* en 1943 à la Comédie-Française, Barrault a travaillé avec Claudel. Ce dernier, qui résidait à Brangues, lui a envoyé, au début de leur travail commun, une édition complète de son texte avec différentes annotations relatives à la mise en scène et à la diction. Ce document a été exploité récemment par Sophie Gaillard[37].

37 Claudel y présente la liste de nombreux signes visant à guider la réalisation vocale des acteurs :

> o un temps
> Θ demi-temps
> < crescendo
> > decrescendo
> '' accent tonique
> r rapidement
> rr plus rapidement
> l lent
> ll plus lent

s en syllabant
. accentuation de la sonorité
/ monter sur la syllabe
\ descendre sur la syllabe
~ bien marquer la modulation de l'iambe
n. discours naturel[38]

38 En réalité, seules cinq scènes ont été annotées avec ces signes et, même dans ce cas, leur emploi est restreint. Le signe le plus utilisé est, tout simplement, le soulignement de syllabe ou de mot avec, occasionnellement, des barres verticales à l'intérieur du texte. On remarque qu'aucune de ces indications complémentaires ne mentionne les respirations : on pourra dire que la matérialité du retour à la ligne suffit, mais, très occasionnellement, Claudel utilise quand même le signe o en fin de verset.

39 Par ailleurs, Claudel est parfois intervenu lors des répétitions pour corriger la déclamation des acteurs. Barrault a notamment reproduit un document où il reprend Mary Marquet et Maurice Donneaud « q[ui] se remettent de temps en temps à bramer[39] ». Voici ce qu'il relève à propos de la première interprète qui jouait le rôle de l'Ange gardien :

Flamboyante dans le soūffle du Saint Esprit
Non ! non ! non !
D'un seul trait accentué par une fusée verticale des deux bras unis et non élargis en une seule colonne ascensionnelle accentuée par la pointe des doigts
Flamboyante dans le soufffle du Saint Esprit
Tout l'élan donné par le Fl initial encore accentué par le second, le corps lui-même depuis les reins et les jarrets y participant
Une étoille
Ff lamboyante…
Dans soufffle, c'est l. au contraire q[ui] donne la force (curieux !)
L'r d'Esprit important.
À étudier.

40 Les remarques de Claudel sur la mise en voix du *Soulier* sont donc ponctuelles et se focalisent sur certains points touchant avant tout à l'articulation. Elles font écho au souvenir rapporté par Ève Francis à propos de *L'Otage* que nous avons mentionné : les acteurs s'étaient montrés déconcertés par les remarques de l'auteur qui se concentraient tout à coup sur tel ou tel détail. En passant par l'intermédiaire de Jean-Louis Barrault, l'écueil était évité.

41 On a la chance d'avoir un enregistrement de la représentation du 12 mars 1944 qui fut radiodiffusée[40]. Il permet de se rendre compte que les indications de Claudel ont bien été transmises aux acteurs[41]. En revanche, si l'on prend comme support d'étude l'édition encore complète de son drame sur laquelle Claudel avait fait usage de signes prosodiques, il est beaucoup plus difficile d'y relever une véritable attention même si, à certains moments, il semble ne pas faire de doute que Barrault a retenu certaines attentes du dramaturge. On peut par exemple trouver une certaine pertinence à la notion d'iambe marquant l'articulation du verset autour de deux timbres. Cependant, comme le note Sophie Gaillard, on est plus proche « d'un paratexte didascalique que d'un livre de régie[42] ». Un point est d'ailleurs révélateur : en face de certaines des indications prosodiques de Claudel notées dans l'exemplaire transmis, Barrault avait imaginé une transcription plus évidente pour le lecteur : augmenter le corps du texte ou le diminuer pour les *crescendo* et *decrescendo*, le gras pour l'accent tonique, des caractères serrés ou espacés pour traduire les accélérations ou ralentissements

demandés. Or, lors de l'édition de la version pour la scène, aucun de ces procédés ne sera utilisé.

42 Concernant le verset, Barrault ne semble pas avoir cherché à jouer sur le principe de l'unité de souffle, ce qui aurait mis les acteurs en difficulté. À l'écoute, les respirations sont si nombreuses au sein des versets qu'aucune identification n'est possible, quand bien même la fin du verset serait marquée par la reprise du souffle. Cependant, si l'on s'intéresse à l'un des moments clés du drame, la dernière rencontre entre Rodrigue et Prouhèze qui conclut la troisième journée, on constate que sa structure n'est pas totalement négligée. Ainsi, Barrault prend soin de marquer la disjonction :

> Le Vice-Roi. — Il m'importe fort peu que Don Camille, comme vous l'appelez, Ochiali,
> ou quel que soit son nom de renégat,
> Conserve Mogador[43].

43 Néanmoins, peu après, il reconstruit plus librement l'architecture de ses trois vers :

> Le Vice-Roi. — Pourquoi n'aurais-je pas fait rentrer le Maroc dans cette nouvelle figure des évènements que votre appel,
> Achevant l'aspect et moment général de l'univers comme une figure horoscopique,
> M'invitait par mon départ à déterminer[44] ?

44 Il les réalise ainsi : « Pourquoi n'aurais-je pas fait rentrer le Maroc // dans cette nouvelle figure des évènements // que votre appel [] Achevant l'aspect et moment général de l'univers comme une figure horoscopique, // M'invitait par mon départ à déterminer ? » Il surjoue ainsi une forme d'enjambement entre les deux premiers versets, mais marque la coupure avant le troisième.

45 Après avoir écouté la radiodiffusion, Claudel félicite le metteur en scène : « Tout m'a paru parfait[45] ». Le dramaturge n'éprouvait, on le sait, aucun fétichisme quant à son texte. Il n'y avait donc aucune raison de le voir s'offusquer d'un traitement vocal libre de son verset.

46 Quand Vitez propose sa mise en scène de *L'Échange*, à la fin de 1986, c'est en ayant déjà en vue la création de la version intégrale du *Soulier de satin* à Avignon. Pour le vers, Vitez manifeste toujours la même exigence, comme le montre le *Journal de bord* d'Éloi Recoing : « Respecter l'unité de souffle du verset claudélien au risque de manquer de souffle, c'est cela qui permettra de trouver la souffrance à l'intérieur de l'exultation[46] ». « Un verset est comme de la pâte de guimauve que l'acteur peut distordre à volonté mais qu'il ne doit jamais rompre[47] » ; « on peut très bien, sans reprendre souffle, changer de registre à l'intérieur d'un même vers[48] ». Pourtant, à l'écoute des enregistrements[49], la longueur des versets impose de nombreuses respirations intermédiaires chez la plupart des interprètes. On sent néanmoins nettement chez certains – Antoine Vitez, bien sûr, mais aussi Didier Sandre ou Ludmila Mikaël – la volonté de maintenir le fil et de marquer le changement de vers qui reste, beaucoup plus que chez Barrault, une sorte de guide. L'écriture dramatique de Claudel ne lui donne plus le même rôle que dans *L'Échange* ou *Partage de midi* où il permettait de communiquer un sous-texte derrière l'apparente logique syntaxique. Vitez ne pouvait qu'en être conscient. Dans la scène 8 de la quatrième journée qui voit s'affronter Rodrigue et sa fille adoptive, Doña Sept-Épées, il use d'un subterfuge alors que le verset retrouve tout à coup des jeux de disjonctions proches des premiers drames de Claudel pour traduire le trouble de Rodrigue à l'évocation de Prouhèze décédée :

> Sept-Épées. — Mais elle va être là tout à l'heure. Bientôt. Celle que vous aimiez, bientôt, celle que vous aimiez, vous allez la retrouver bientôt.
> Don Rodrigue. — Et moi, je pense que ce sera jamais ! Cette absence essentielle, oui,

ma chérie, et même quand vous étiez vivante et que je vous
Possédais entre mes bras en cette
Étreinte qui tarit l'espoir,
Qui sait si elle était autre chose qu'un
Commencement et apprentissage de ce
Besoin sans fond et sans espoir à quoi je suis
Prédestiné, pur et sans contrepartie[50] ?

47 Ce n'est pas Rodrigue seul qui porte cette expression heurtée, mais Doña Sept-Épées qui tente à plusieurs reprises de faire taire son père en plaçant la main devant sa bouche.

48 Pour conclure, il ne s'agit pas, bien évidemment, de porter un regard normatif sur l'interprétation du vers claudélien. On peut bien sûr s'amuser des curieuses sinuosités de l'Histoire : Claudel a trouvé en Barrault, non le metteur en scène du verbe qu'il semblait attendre depuis 1912, sensible à la conception à la fois intellectuelle et pratique de son vers, mais celui du corps incarné, avec toute sa richesse expressive qui intégrait bien évidemment la voix. Il n'a jamais connu Antoine Vitez qui, plus tard, a su respecter le vers claudélien dans sa dimension pneumatique pour lui apporter sa plus belle et sa plus intelligente réalisation vocale. Est-ce pour autant un modèle définitif ? L'approbation que Claudel avait donnée à Barrault, mais aussi les remarques et conseils qu'il avait prodigués à propos du *Soulier de satin* – dont l'écriture dramatique vient en partie brouiller les cartes par rapport aux versets des premiers drames –, montrent que, pour lui, le respect du vers comme unité de souffle était secondaire : il était finalement beaucoup plus sensible aux articulations, aux jeux de timbres inscrits notamment dans cette notion d'iambe, pour lui si fondamentale et pourtant souvent ignorée ou minorée.

49 Plutôt que de vouloir établir une hiérarchie, l'enjeu de la comparaison est de mesurer la persistance d'une même fascination pour l'écriture dramatique en versets, fascination d'autant plus forte qu'elle ne peut être réductible à une recette mécanique qui s'appliquerait à tout le théâtre de Claudel, mais qu'elle ne cesse d'interroger l'interprète. Si l'on a pu, non opposer, mais distinguer la perspective davantage anthropologique de Barrault de celle plus politique de Vitez, c'est simplement pour montrer comment la force poétique du langage claudélien tient à la diversité des interprétations qu'il suscite, Claudel lui-même se montrant finalement assez paradoxal. L'énergie de son langage dramatique tient plus aux questions qu'il suscite qu'aux solutions qu'il propose. C'est ainsi qu'il survit, échappant aux recettes. On peut rappeler ce que Vitez déclarait dans l'éditorial du premier numéro de la revue *L'Art du théâtre*, parue lorsqu'il dirigeait le théâtre de Chaillot :

> Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. Il y met parfois beaucoup de temps. Nul ne savait comment jouer Claudel au commencement, ni Tchekhov, mais c'est d'avoir à jouer l'impossible qui transforme la scène et le jeu de l'acteur ; ainsi le poète dramatique est-il à l'origine des changements formels du théâtre ; sa solitude, son inexpérience, son irresponsabilité même, nous sont précieuses. Qu'avons-nous à faire d'auteurs chevronnés prévoyant les effets d'éclairage et la pente des planchers[51] ?

50 De là cette « démarche inépuisable » que Barrault évoquait dans sa lettre à Vitez et qui s'est poursuivie et encore renouvelée, depuis, pour *Le Soulier de satin*, avec Olivier Py. Plus qu'un modèle, Claudel, par son écriture indissolublement poétique et dramatique, est toujours source d'inspiration pour le théâtre.

NOTES

1. Lettre citée in Éloi Recoing, *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez. Journal de bord d'une mise en scène*, Paris, Le Monde Éditions, 1991, p. 24.

2. Les représentations, qui se sont déroulées du 26 janvier au 20 avril, concluaient la résidence de la Compagnie Renaud-Barrault au Théâtre d'Orsay.

3. Le recueil *Connaissance de l'Est* est composé entre 1895 et 1905. Ce n'est qu'à partir de 1900 que la forme d'écriture dramatique dite « en versets » s'exporte en poésie où elle connaît progressivement des inflexions propres caractérisées par le retour de la rime ou de l'assonance au sein d'organisations strophiques.

4. Lettre de la collection Charles Saunders, Brown University, citée par Carla Van den Bergh, « Le verset dans la poésie française des XIX^e^ et XX^e^ siècles : naissance et développement d'une forme », thèse sous la direction de Michel Murat, université Paris-IV Sorbonne, 2007, p. 304.

5. *Tête d'Or et les débuts littéraires, Cahiers Paul Claudel*, n° 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 160-161.

6. Lettre du 24 août 1903 à Georg Brandes, citée in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1407-1408.

7. *Ibid.*, p. 1408.

8. Ces deux phrases sont déjà citées dans la lettre à Georg Brandes (*id.*). Il les répète encore, par exemple, au micro de Jean Amrouche lors de ses entretiens radiophoniques du début des années 1950. Voir Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, « Idées », 1969, p. 54.

9. Lettre à Eugène Marsan du 31 août 1907, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 24, Paris, 4^e^ trim. 1966, p. 21.

10. Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, anthologie constituée par Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

11. Ève Francis, *Temps héroïques*, Gand/Paris, À l'enseigne du chat qui pêche/Denoël, 1949, p. 181.

12. Gaston de Pawlowski, « Au théâtre du Vieux-Colombier : *L'Échange*, comédie en trois actes de Paul Claudel », *Comœdia*, 23 janvier 1914, cité in *Claudel homme de théâtre. Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet, Cahiers Paul Claudel*, n° 6, Paris, Gallimard, 1966, p. 279.

13. *Claudel homme de théâtre. Correspondances avec Lugné-Poë, Cahiers Paul Claudel*, n° 5, Paris, Gallimard, 1964, p. 163.

14. Jean-Louis Barrault, « Paul Claudel : notes pour des souvenirs familiers », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 1, Paris, Julliard, 1953, p. 46.

15. *Ibid.*, p. 45-46.

16. *Ibid.*, p. 46.

17. Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Jacques Vautrain, 1949, p. 32.

18. Jean-Louis Barrault, « Préface », *Correspondance Paul Claudel-Jean-Louis Barrault*, éd. Michel Lioure, *Cahiers Paul Claudel*, n° 10, Paris, Gallimard, 1973, p. 6.

19. Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 63.

20. *Ibid.*, p. 122.

21. Paul Claudel, *Théâtre*, t. I, éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 405.

22. Je prends pour appui un extrait du spectacle dans la reprise de 1968, consultable à l'adresse : http://www.ina.fr/video/I11131897, à partir de 5'20''.

23. Paul Claudel, *Théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 406.

24. « Antoine Vitez et Jean Mambrino, fragment d'un entretien », in Éloi Recoing, *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez. Journal de bord d'une mise en scène*, *op. cit.*, p. 8.

25. Le terme est employé par Barrault, « Préface », *Correspondance Paul Claudel-Jean-Louis Barrault*, *op. cit.*, p. 6.

26. Avec ses dix heures de spectacle, le cas est bien connu pour *Le Soulier de satin*, Vitez s'étant simplement permis de laisser de côté la première scène de la deuxième journée. Mais, malgré sa durée relativement restreinte, il est exceptionnel, dans le cas de *L'Échange*, que les metteurs en scène ne se permettent aucune coupure.

27. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, t. 4, *La scène 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 228.

28. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, *L'école*, Paris, P.O.L, 1994, p. 171.

29. « Claudel à livre ouvert » [programme de la lecture du Théâtre-Maison de la culture de Caen, décembre 1965], in Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, « Le Messager », 1991, p. 124.

30. *Ibid.*, p. 355-356.

31. Paul Claudel, *Théâtre*, t. II, éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1054.

32. *Deux nouvelles leçons de théâtre d'Antoine Vitez*, vol. 4, Le Libéré *de Bertolt Brecht ou la lâcheté quotidienne* ; L'Échange *ou comment faire de Claudel un auteur laïque*, réal. Maria Koleva, Cinoche vidéo.

33. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, t. 4, *La scène 1983-1990*, *op. cit.*, p. 557.

34. De larges extraits de *Partage de midi* sont disponibles à l'INA et ont été édités en DVD par la Comédie-Française, Éditions Montparnasse, 2009. *L'Échange* a fait l'objet d'un enregistrement audio, disponible à la BnF (ASPBAN_001366 et ASPBAN_001367), et d'une captation vidéo à Chaillot, disponible à l'INA et aux Archives nationales (20160438/58).

35. Paul Claudel, *Théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 554.

36. *Ibid.*

37. Voir Sophie Gaillard, « L'atelier vocal de Paul Claudel et de Jean-Louis Barrault. La diction dans *Le Soulier de satin* (1942-1944) », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 216, Paris, Garnier, 2015, p. 11-25.

38. Voir dans le fonds Renaud-Barrault du département des Arts du spectacle de la BnF les exemplaires 4-COL-178(91).

39. Document manuscrit reproduit in Jean-Louis Barrault, « Paul Claudel : notes pour des souvenirs familiers », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 1, *op. cit.*, p. 66-69. Une lettre à Joseph Samson assimile le fait de « bramer » à celui « d'appuyer indéfiniment sur la voyelle » placée en position tonique (voir Paul Claudel, *Correspondance musicale*, éd. Pascal Lécroart, Genève, Éditions Papillon, « 7e note », 2007, p. 205).

40. L'enregistrement est conservé dans le fonds de l'INA (PH203005461).

41. On peut s'en rendre compte dans le dossier pédagogique « Entendre le théâtre ». La séquence consacrée au *Soulier de satin* permet l'écoute, comparée ou non, de différents extraits. [Lien au dossier pédagogique multimédia en ligne « Entendre le théâtre », à venir début juillet 2019]

42. Sophie Gaillard, art. cit., p. 21.

43. Paul Claudel, *Théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 437.

44. *Ibid.*, p. 438.

45. *Correspondance Paul Claudel-Jean-Louis Barrault*, *op. cit.*, p. 138.

46. Éloi Recoing, *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez. Journal de bord d'une mise en scène*, *op. cit.*, p. 27.

47. *Ibid.*, p. 59.

48. *Ibid.*, p. 116.

49. Il existe un enregistrement audio complet du *Soulier de satin* réalisé le 29 novembre 1987, conservé à la BnF (référence de l'enregistrement audio : ASPBAN 1465-1474 ; repris en fichiers numériques : NUMAV-45276, 4844, 45299, 45689, 45130, 45591, 44976, 45394, 44942, 45582). Par ailleurs, un enregistrement vidéo de qualité précaire a également eu lieu à Chaillot à une autre date ; il est conservé à l'INA et aux Archives nationales (référence 20160438/61). Enfin, une

captation vidéo a été réalisée par FR3 lors des dernières représentations en Belgique ; elle est consultable à l'INA (référence CPC89004480).

50. Paul Claudel, *Théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 500.

51. Antoine Vitez, « Éditorial » de *L'Art du théâtre* (1985), reproduit in *Écrits sur le théâtre*, t. 5, *Le monde*, Paris, P.O.L, 1998, p. 229.

RÉSUMÉS

La forme dite du « verset » est toujours une source de fascination pour les acteurs qui découvrent le théâtre de Claudel. Pourtant, cette disposition du texte sur la page, avec ses retours à la ligne qui viennent régulièrement perturber la construction syntaxique, a d'abord surpris et désarçonné les lecteurs. Du côté des metteurs en scène, il a fallu attendre Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez pour que se manifeste une attention réelle à cette forme. Cela n'empêche pas une appréhension très différente, Vitez affichant un respect quasi absolu au verset comme unité de souffle, ce qui n'est pas le cas de Barrault. Claudel lui-même, lors de la réalisation du *Soulier de satin*, en 1943, semblait prêter une attention tout à fait secondaire à ce point. En ce sens, le verset claudélien, avec ses définitions diverses, apparaît plus comme un défi inépuisable pour la scène que comme une solution figée.

The form known as "free verse" has always been a source of fascination for actors discovering the plays of Claudel. However, this arrangement of text on the page, with its returning lines that regularly interrupt syntactic construction, has initially surprised and bewildered readers. With regard to directors, it fell to Jean-Louis Barrault and Antoine Vitez to pay this form genuine attention. Such did not preclude their very different apprehension of it, with Vitez, unlike Barrault, demonstrating a quasi absolute respect for free verse as a unit of breath. Claudel himself, during the performance of *Le Soulier de satin* in 1943, appeared to regard the matter with indifference. In this sense, the Claudelian free verse, with its varying definitions, seems more like an inexhaustible challenge for the stage rather than a fixed solution.

INDEX

Keywords : Claudel, Barrault, Vitez, L'Échange, Le Soulier de satin, free verse, declamation
Mots-clés : Claudel, Barrault, Vitez, L'Échange, Le Soulier de satin, verset, déclamation

AUTEUR

PASCAL LÉCROART

Pascal Lécroart est professeur de littérature française à l'université de Franche-Comté où il dirige le Pôle « Arts et littérature » au sein du laboratoire ELLIADD (EA 4661). Spécialiste de Paul Claudel et de son rapport à la musique, il a étendu sa réflexion aux relations entre littérature, théâtre et musique au XX^e^ siècle, dirigeant différents collectifs sur le sujet. Par ailleurs, il dirige, avec Julia Peslier, la revue de théâtre *Skén&graphie*. Il est également responsable du fonds d'archives Jean-

Luc Lagarce, disponible sur internet depuis le site Fanum.

Parmi ses publications :
Marges de l'opéra. Musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920-1950, P. Lécroart et F. Toudoire-Surlapierre (dir.), Paris, Vrin, 2015.
« Approche génétique du régime de disposition textuelle dans *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie,* n° 5, *Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 2017, p. 61-70.
« Correspondance Paul Claudel-Claire Croiza », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 222, *Correspondances inédites*, Paris, 2017, p. 27-49.
« Arthur Honegger: Music Critic for *Musique et Théâtre* (1925-1926) », in B. L. Kelly et C. Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, NED-New edition, Boydell and Brewer, 2018, p. 151-168.
« Du statut des musiques de scène dans la production d'Arthur Honegger », in S. Douche (dir.), *Musiques de scène sous la III^e^ République*, Lyon, Microsillon Éditions, 2018, p. 93-118.