



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 138, 1995 – 2, *Le Printemps, un poème inédit de Paul Claudel. Paul Claudel et Jacques Hébertot*, p. 29-38

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15382-5.p.0037](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15382-5.p.0037)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1995. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel. – *Partage de Midi* – édition de Gérard Antoine, collection Folio – Théâtre n° 17 – Gallimard 1994

Après l'excellente édition de *L'Annonce faite à Marie* établie par Michel Autrand, voici celle de *Partage de Midi*, que Gérard Antoine préparait amoureusement depuis longtemps, et qui était impatiemment attendue. Le résultat dépasse l'espérance, et nous avons désormais entre les mains non seulement un texte plus sûr, mais un instrument de travail indispensable, riche, précis et pourtant maniable.

Même s'il a retenu la Préface datée du 18 janvier 1948, d'ailleurs prévue par la réédition qui eut lieu cette année-là au Mercure de France, Gérard Antoine n'a consacré le volume de 320 pages qu'à la « première version », celle qui fut publiée à la Bibliothèque de l'Occident en 1906 et qui resta longtemps confidentielle (les fervents de Claudel, j'en ai connu, allaient recopier le texte à la Bibliothèque Nationale). Ainsi se trouvent laissées pour plus tard la « version pour la scène », jouée par Jean-Louis Barrault à partir de 1948, et la « nouvelle version pour la scène ». Mais on sait la beauté exceptionnelle de ce texte de l'édition originale, qui éclipse sans peine ce que Claudel tardivement en a fait, presque effrayé alors par le drame de ses années méridiennes.

Ce texte de 1906 est complété par un ensemble d'avant-textes, terme un peu pédant que je préfère à « versions », celui qui est utilisé dans la quatrième de couverture. Aucun de ces premiers états du texte en effet n'est complet. Mais l'ensemble est impressionnant : un manuscrit A, qui porte la date du 24 février 1905, et qui ne met en place que trois personnages, Ysé, Mesa, et Legrand (le mari, au nom ici bien banal) ; un manuscrit B, avec la date du 26 mai 1905, qui est d'une écriture plus ferme, plus travaillée, et qui introduit à côté du mari, devenu de Ciz, le personnage nouveau d'Amalric. A cela viennent s'ajouter les variantes du manuscrit C (30 août 1905 - 21 novembre 1905), brouillon qui précéda le « recopiage » définitif, semble-t-il perdu. Le travail du philologue est ici au-dessus de tout éloge.

Dans sa propre préface, qui s'achève sur une note mineure, – la question somme toute secondaire des unités –, Gérard Antoine décrit très clairement le déroulement des états successifs du texte. A les lire, on s'aperçoit que la charge peut y être forte d'éléments mythologiques (la « barque à Caron », p. 169, et déjà Izdubar-Gilgamesh), de références bibliques (le métier de Zachée, p. 175), de thèmes (« Il n'y a de forme que dans la fermeture », p. 181) qui s'épanouiront

à la fin des *Cinq grandes odes*. Moriaki Watanabé avait eu accès à certains de ces documents, mais l'ensemble, complètement maîtrisé, est maintenant sous nos yeux et dans nos mains.

Le drame de 1906 et les textes joints sont éclairés par un appareil de notes très précieuses. Il faut avoir soi-même peiné sur les multiples difficultés de *Partage de Midi* pour apprécier comme elle le mérite l'aide considérable que nous apporte Gérard Antoine : des références, des traductions de mots chinois, des rapprochements etc. Je ne retiendrai qu'un exemple : les difficultés astronomiques (p. 78, p. 142), véritable casse-tête... chinois, pour lesquelles il a fallu recourir à un Professeur éminent du Collège de France, M. Jean-Claude Pecker.

Placé entre autobiographie et mythe, *Partage de Midi* ne se conçoit pas sans la vie de Claudel entre 1899 et 1905, avec le grand bouleversement passionnel qui s'y produisit. Nul n'était mieux placé que le grand biographe de Claudel pour apporter cet éclairage indispensable, d'autant plus qu'il a eu accès à une correspondance inédite et encore interdite. Il est curieux de voir que l'une de ces lettres (16 février 1918), reproduite ici, met encore en valeur la « rencontre sur le bateau » qui, première dans le drame de 1906, ne l'a été ni dans la vie (voir p. 9) ni dans le manuscrit A (voir p. 197 et la note p. 317).

Avec une pareille œuvre, il faut toutefois très vite dépasser la simple constance biographique. Gérard Antoine montre admirablement dans sa Préface que *Partage de Midi* obéissait à la nécessité intérieure de l'œuvre de Claudel. L'écrivain portait en lui un projet en attente depuis de nombreuses années (p. 26), et le drame de 1906 s'inscrit dans la dynamique de ce projet. Avant même l'arrivée en Chine, qui a été décisive en 1895, *Tête d'or* appelait en quelque sorte *Partage de Midi* (p. 266), et d'ailleurs on entend Mesa, à la fin du Manuscrit A, invoquer Ysé par ces mots : « O tête coiffée d'or ! » (p. 202). Gérard Antoine montre aussi très bien comment le dénouement a été difficile à obtenir (p. 268) et comment Mesa y apparaît en « nouveau Parsifal dans l'Enchantement du Vendredi Saint ».

Richard Wagner qui, *Tristan* ou non –, est assurément passé par là, me paraît affaiblir la distinction entre récitatifs et airs (p. 284-285). Le « Cantique de Mesa » naît d'un épanouissement du récitatif, comme le chant de Brünnhilde à la fin du *Crépuscule des dieux*. De toute façon, – et sur ce point on ne peut que donner raison à Gérard Antoine –, la voix est ici essentielle. « Il me semblait entendre un cri, votre voix qui m'appelait », écrit Claudel dans l'une des précieuses lettres que cette édition nous révèle, celle du 15 février 1918 (p. 254). A André Bourin, le 23 décembre 1948, il confiait à propos de *Partage de Midi* : « C'est une voix qui se répond » (cité p. 266). Et à Jacques Copeau, il avait dit : « cette pièce est faite pour des voix plus que pour des corps » (cité p. 284).

Est-ce à dire que *Partage de Midi* est déjà une cantate à plusieurs voix s'élevant dans la nuit ? Le texte de 1906 a besoin d'être dit, déclamé (comme le prévoyait Claudel dans certaines didascalies), chanté même (d'où l'intérêt de la mise en musique du « Cantique de Mesa » dans la *Cinquième Symphonie*

d'Alain Bancquart). Il a surtout besoin d'être joué. Comme les lecteurs, les acteurs trouveront dans l'édition magistrale, mais aussi très vivante, de Gérard Antoine une aide précieuse et un encouragement. Et ils pourront se répéter ce qu'écrivait Robert Musil dans le *Deutsche Allgemeine Zeitung* du 9 mai 1924 et que Gérard Antoine place opportunément à la fin de son excellente Notice p. 289 :

« dans *Partage de Midi*, c'est presque uniquement la simple étoffe du dialogue qui produit l'effet. D'un dialogue qui est, il est vrai, échange de vie ».

Pierre BRUNEL

Paul Claudel. : les Odes. Poésie, rhétorique, théologie – Woodbridge (Canada), Albion, 1994, 261 p.

Présentés par Serge Villani, ouverts par un large exposé de Moses M. Nagy, voici les Actes du colloque organisé en octobre 1993 à l'Université York de Toronto. Après un rappel du séjour dans cette ville du poète, alors ambassadeur aux Etats-Unis, on lit quinze communications. Les trois dernières ne concernent pas les *Cinq Grandes Odes*, mais *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne d'Arc au bûcher* et... *Paroles au Maréchal*, l'un des « grands textes poétiques de Claudel » (p. 241).

Huit des douzes études consacrées aux *Odes* elles-mêmes envisagent l'ensemble du recueil ; chacune des quatre autres traite d'un poème, « La Maison fermée » et le « Processionnal » n'ayant pas trouvé d'exégètes. La diversité des approches critiques concourt heureusement à l'intérêt de l'ensemble.

On voit sans surprise le R.P. Tilliette et Dominique Millet-Gérard lire les *Grandes Odes* en théologiens. Le premier, dans un texte dense et convaincant, illustre « la capacité de la foi à se transmuier en poésie » (p. 42). La seconde déchiffre les *Odes* comme « une petite "somme" analogique, à sa manière, de l'autre » (p. 65), celle de saint Thomas, et salue ce « paradoxe : une scolastique émue » (p. 70).

Madeleine Lÿ s'inspire de la rhétorique d'Henri Morier, Nina Hellerstein, des « analyses linguistiques d'Emile Benveniste » (p. 46). Quant à Jacques Lefebvre, il tente, sur le verset, d'approfondir les recherches de Gérard Antoine. Et Alain Vercollier soutient avec bonheur une thèse : « Toutes les *Odes* s'organisent (...) autour du rapport de la lumière et de l'obscurité » (p. 91).

Parmi les articles consacrés à tel ou tel poème, j'ai particulièrement aimé celui de Marie-Joséphine Whitaker, qui donne de « L'Esprit et l'eau » une interprétation « mythocritique » ; loin du syncrétisme cher à Espiau de la Maëstre, le mythe ici est chrétien : c'est celui de la seconde naissance. Moins ambitieuse, à première vue, est la lecture par Ann Bugliani de « La Muse qui est la Grâce » : ne semble-t-elle pas se contenter de récrire l'Argument de Claudel ? En fait, loin d'être une paraphrase, l'exercice de style éclaire très habilement le texte.

Impossible de tout citer. Impossible aussi de taire un regret : outre d'assez nombreuses fautes d'impression, quelques inadvertances défigurent un bel ensemble. Claudel aurait aujourd'hui cent-vingt-sept ans, mais il ne fut quand même pas ambassadeur de Lamartine sous la « deuxième République » (p. 247). Et l'ode est-elle « étymologiquement, un chemin » (p. 126) ? •

Ce livre du moins trace un bon chemin dans le paysage grandiose des *Odes*.

Marius-François GUYARD

Jacques DEPAULIS, *Paul Claudel et Ida Rubinstein, une collaboration difficile*. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Les Belles Lettres, 1994. Un vol. 15 x 24 de 120 pages.

Les relations entre Paul Claudel et Ida Rubinstein ont été limitées dans le temps, parfois orageuses et souvent tendues, mais toujours stimulantes et fécondes. Jacques Depaulis en a retracé les péripéties avec précision, pittoresque et sympathie envers les deux partenaires. Après avoir rappelé les origines et la formation d'Ida Rubinstein, née en 1888 à Kharkov dans un milieu très fortuné, pénétrée de culture classique et biblique, passionnée de théâtre au point d'interpréter, à 16 ans, l'*Antigone* de Sophocle et de monter, peu après, la *Salomé* d'Oscar Wilde, avant de s'illustrer à Paris dans la troupe des Ballets Russes où elle triompha dans *Cléopâtre* en 1909, *Schéhérazade* en 1910 et *Le Martyre de saint Sébastien* de d'Annunzio en 1911, le biographe évoque les temps forts de sa carrière parisienne, entre les deux guerres, où elle a créé et interprété notamment *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, des ballets sur *La Valse* et *Boléro* de Ravel, les « mélodrames » *Amphion* et *Sémiramis* de Valéry avec une musique de Honegger, *Diane de Poitiers* de Jacques Imbert ou *Perséphone* de Gide et Strawinsky.

Paul Claudel, averti de sa réputation de tragédienne, avait déjà songé à l'engager pour le rôle de Clytemnestre dans sa traduction des *Choéphores* dont il avait confié la partie musicale à Darius Milhaud en 1913. Mais la rencontre entre le poète et l'interprète eut lieu seulement en 1921, sur le bateau qui emmenait l'ambassadeur de France au Japon tandis qu'Ida Rubinstein et son compagnon Walter Guinness allaient chasser le fauve en Afrique.

Claudel ne pouvait être insensible au charme et au talent d'Ida Rubinstein dont la conception d'un « art aux trois visages », associant la parole, la musique et la danse, était conforme à son propre idéal dramatique. Lors d'une représentation de *Perséphone* et de *Sémiramis*, en 1935, il admirait vivement ses « attitudes superbes » et son « grand sens prosodique » (lettre à Reine Claudel, 27 janvier 1935, cité p. 32). Aussi lui confia-t-il le rôle de Clytemnestre dans *Les Choéphores*, joués avec le plus grand succès, la même année, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Par ailleurs, dès 1934, il avait également accepté, sur la suggestion d'Ida Rubinstein, d'écrire un scénario sur un motif biblique, *Le Festin de la Sagesse*,

avec une partition de Darius Milhaud, et un texte inspiré des Mystères médiévaux, *Jeanne au bûcher*, dont Honegger devait composer la partie musicale. Ida Rubinstein, avec une générosité de mécène, acquit les droits des deux œuvres. Mais après l'enthousiasme et l'accord des premiers temps vint un long intervalle d'attente, de tergiversations, de retards et d'ajournements réitérés, dus aux éclipses et aux défections de « la patronne », à la violente exaspération de Claudel, ulcéré d'être ainsi laissé dans l'incertitude et traité comme « un caniche » (à Audrey Parr, 31 janvier 1937, cité p. 68). Et ce ne sera finalement qu'en 1938 que *Jeanne au bûcher* sera créée, avec un immense succès, d'abord à Bâle, puis en mai 1939 à Orléans, le 31 juin 1939 au Palais de Chaillot, et, pour les dernières fois avant l'invasion allemande, à la salle Pleyel puis au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, en février 1940.

Le Festin de la Sagesse ne sera représenté qu'en 1950, à Rome, et sans Ida Rubinstein qui en avait inspiré la composition. *L'Histoire de Tobie et de Sara*, également écrite en 1938 à sa suggestion, ne sera pas non plus créée – sans elle – avant 1947. Des quatre œuvres où fut engagée une collaboration entre Claudel et Ida Rubinstein, deux seulement aboutirent donc à une réalisation commune. Mais si le poète a été souvent déçu et blessé par la désinvolture et les disparitions de la Diva, cette « personne évasive » (à Darius Milhaud, 15 août 1938, cité p. 85), il n'en goûtait pas moins son art de la gestuelle et de la diction, où elle excellait et dont lui-même était si soucieux.

Si les lettres et manuscrits appartenant à Ida Rubinstein ont disparu, pillés pendant la guerre au moment de la séquestration des biens juifs, Jacques Depaulis s'appuie largement sur des témoignages et souvenirs, comptes rendus critiques, correspondances de Claudel avec Darius Milhaud, Audrey Parr et Reine Claudel, ainsi que sur des documents conservés dans des archives privées. Son ouvrage est surtout le récit très minutieux de la « collaboration difficile » entre Claudel et Ida Rubinstein. Mais il offre aussi de cette dernière un portrait attachant, parfois même émouvant. Sous les dehors mondains de la Diva se cachait en effet un cœur généreux, qu'elle manifesta pendant la guerre de 1914 en consacrant sa fortune et ses soins aux blessés, puis à nouveau durant la seconde guerre, à Londres, où elle se dévoua pour les combattants de la France Libre et fut la marraine du groupe « Alsace ». Après la guerre, elle se retira, loin du monde où elle avait connu tant de gloire, à Biarritz puis à Vence, où elle mena jusqu'à ses derniers jours une vie de discrétion, de solitude et de contemplation.

Il faut savoir gré à Jacques Depaulis de ce travail bien documenté*, précisément annoté, agréablement illustré, qui relate avec bonheur un épisode important de

* On ne relèvera, outre quelques coquilles, que de rares inadvertances :

- Claudel n'a pas attendu d'avoir « dépassé la trentaine » (p. 23) pour étudier le grec : la traduction d'*Agamemnon*, élaborée en 1894, a été publiée en 1896.

- Claudel est mort au matin du 23 février 1955, et non « le lendemain » (p. 77) de la Première de *L'Annonce faite à Marie* à la Comédie-Française, qui avait eu lieu le 17 février.

- Pourquoi attribuer à Claudel, dans la bibliographie (p. 107), la *Correspondance* (de Gide) avec Paul Valéry, et ne pas nommer l'auteur (Mme Maria Van Risselberghe) des fameux *Cahiers de la petite dame* ?

la création claudélienne en éclairant la genèse et l'histoire des œuvres où Claudel, en collaboration avec de grands musiciens et une artiste de talent, tenta de réaliser l'union tant rêvée du drame et de la musique, de la parole et du chant, du geste et de la danse.

Michel LIOURE

Gilles Baudry – *Prier à Notre-Dame avec Claudel* – Desclée de Brouwer.

Quarante ans après sa mort, le monde catholique français n'a toujours pas accordé à Claudel la place qu'il devrait occuper dans son admiration et sa reconnaissance. Il est vrai que, dans l'ensemble, ceux qui ont pour mission de l'éclairer, les prêtres et religieux qui écrivent, ne mettent guère d'empressement à conseiller la lecture de Claudel, lorsque même ils ne le dénigrent pas. Aux quelques brillantes exceptions connues – le Père Varillon, les cardinaux de Lubac et Decourtray, pour ne citer que des disparus – il faut maintenant ajouter le nom du Frère Gilles Baudry, moine à l'abbaye de Landévennec, auteur d'un bref essai, *Prier à Notre-Dame avec Claudel*, dont le contenu dépasse infiniment le titre. On ne soutiendra pas que dans ces cent quarante pages l'auteur fait le tour complet d'une œuvre gigantesque ; il fait mieux, il y pénètre, il va au cœur, et ce cœur est la Foi, une Foi totale, qui irrigue et irradie tous les écrits de Claudel, et pas seulement ceux dont le sujet est spécifiquement religieux. C'est ce que montrent très bien les citations variées, empruntées, par un critique à qui tout Claudel est familier, aussi bien aux poèmes lyriques, au théâtre, aux essais et à la correspondance, qu'aux commentaires bibliques ou à la traduction des Psaumes. Cette méthode-là est la seule qui permette de vraiment comprendre le sens d'une construction littéraire complexe mais une, sans équivalent chez nous ; car, comme le soulignait Etienne Borne, « aucun autre écrivain français ne fut comme Claudel chrétien en tant que poète et poète en tant que chrétien » ; et Gilles Baudry, qui cite ces lignes, est fondé à affirmer que « séparer le poète et le croyant » – ce que bien sûr nombre de critiques n'ont pas manqué de faire – « serait non seulement dommageable mais préjudiciable à la juste compréhension de Claudel ».

On verra donc, dans ces pages, comment la prière, qui n'est pas forcément demande, mais aussi offrande, louange et contemplation, « sanctification de notre respiration », jaillit spontanément sous la plume de Claudel, aux moments parfois les plus inattendus, comme en un élan où s'exprime l'être tout entier, sans souci des usages propres à chaque genre littéraire. On y verra aussi, ce qu'on espérait bien, Claudel lavé du grief stupide de « triomphalisme » que lui font encore quelques chrétiens frileux. Gilles Baudry n'a pas de peine à démontrer que la joie claudélienne n'est jamais ignorance ou négation de la douleur, dont souvent même elle est le fruit, comme l'attestent entre autres la méditation sur *Le livre de Job*, et surtout les méditations du Vendredi Saint (*Chemin de Croix, Un poète regarde la Croix, l'Epée et le Miroir...*). Enfin, ce qui devrait suffire à assurer à Claudel la gratitude de tous les catholiques, on verra le poète

faire allégeance à l'Eglise, visible et invisible, à laquelle s'identifie mystiquement la vierge Marie, sur laquelle il a tant écrit ; Marie dont le mystère « est si étroitement solidaire des mystères de l'Incarnation et de la Rédemption qu'il domine tous les siècles de l'histoire et plonge ses racines dans l'éternité ». Et tous ces mystères, pour Claudel et pour nous, trouvent ou devraient trouver leur écho, leur prolongement, leur illustration, dans « le prestigieux poème de la Liturgie, à la fois drame et cœur, qui s'étend à l'année tout entière ». On sait combien le poète a été soucieux de traduire dans ses vers « l'office plénier » des cycles temporels, alternance du jour et de la nuit, succession des heures et des saisons. Ce ne sont pas là des considérations d'ordre esthétique, qu'un amoureux du beau, un peu curieux, pourrait se contenter de regarder avec un intérêt poli. Ce sont des raisons de vivre qui devraient être sans cesse présentes à l'âme de chaque chrétien. On ne les entend pas souvent. Merci au Frère Baudry de nous rappeler de quelle somptueuse et impérieuse manière Paul Claude, à jamais, avait su les proclamer.

Albert LORANQUIN

Gilles Baudry

Prier à Notre-Dame avec Claudel

140 p. Desclée de Brouwer

PS : Cette note venait être écrite quand, comme pour en démentir les premières lignes, nous parvient le numéro d'octobre de la revue *Chronique des Moniales*, publiée par l'Abbaye de l'Immaculée Conception à Ozon (Haute-Pyrénées). On y apprend qu'au cours de l'été trois sœurs ont interprété, devant l'ensemble de la communauté, *la Cantate à trois voix*. Et surtout l'on peut y lire le substantiel texte de présentation (vingt-trois pages) prononcé au préalable par Mère Immaculata Astre. Après avoir expliqué quelques caractères formels de l'œuvre, dont un langage résolument musical, elle en vient au sens de la *Cantate*, qui ne peut être que religieux, et même « mystique ». Pour justifier ce qualificatif, la religieuse propose des rapprochements saisissants entre tels versets du poème et des passages d'Isaïe, du *Cantique des Cantiques* et de divers *Psaumes*. Seule une lectrice de Claudel, familière comme lui de l'Ecriture, pouvait suggérer une telle lecture du poète, qu'on est heureux de voir ici servi par une intelligence et une âme de cette qualité.

Paul Claudel interroge *Le Cantique des Cantiques*

par Claudia Jullien

Annales littéraires de l'Université de Besançon.

Diffuseur : Les Belles Lettres - 95, bd Raspail - 75006 Paris

Anne UBERSFELD. *Antoine Vitez. Metteur en scène et poète*. Un volume 17 x 24,5 de 175 pages. Paris, Editions des Quatre-Vents, 1994.

Le théâtre étant un « art du provisoire », où la création ne prend corps que le temps de la représentation et où l'émotion ne survit que dans la mémoire, il est essentiel pour l'acteur, le metteur en scène – et le spectateur – qu'en subsistent au moins, selon le mot d'Antoine Vitez, des « traces », où chacun pourra sinon revivre, au moins retrouver le témoignage inscrit de l'œuvre accomplie et du bonheur éprouvé. Telle était l'intention de Vitez, dans les notes et souvenirs qu'il a laissés de son expérience, et tel était aussi le but recherché – et atteint – par Anne Ubersfeld dans l'ouvrage extrêmement riche et documenté qu'elle lui a consacré.

Dans une première partie, historique et analytique, Anne Ubersfeld décrit l'« itinéraire » d'Antoine Vitez, depuis ses « années d'apprentissage » et ses premiers essais de mise en scène à Ivry jusqu'à ses années de direction du Théâtre National Populaire de Chaillot et d'administration de la Comédie-Française. A suivre ainsi, une à une et saison par saison, le nombre impressionnant de ces créations et représentations, dont on ne peut ici, faute de place, énumérer la liste et relater l'histoire (une biographie de Vitez recensait déjà, en 1984, 50 ouvrages en 18 ans, auxquels se sont ajoutées, dans les années suivantes, une douzaine de créations majeures), on est confondu par la richesse et la diversité d'un répertoire allant des anciens aux modernes, des classiques aux baroques et des romantiques aux contemporains, les plus célèbres ou les moins reconnus, admettant aussi bien la farce et la tragédie, les marionnettes et l'opéra, procédant à l'adaptation des documents ou des romans. Vitez, comme le rappelle Anne Ubersfeld, aimait et entendait « faire théâtre de tout ». De cette soixantaine de mises en scène, Anne Ubersfeld a fait minutieusement la recension et l'analyse, en se référant abondamment tant aux écrits de Vitez qu'aux comptes rendus critiques – et à ses propres souvenirs de spectatrice assidue. Son livre offre un panorama remarquablement complet des créations de Vitez, dont elle rappelle avec précision non seulement la distribution, le décor, la scénographie (due à partir de 1981 au « poète de l'espace », Yannis Kokkos, dont le « réalisme enchanté » (p. 44) servit si bien les mises en scène), les représentations, la réception, mais aussi la situation, l'intention, la conception dramatique, esthétique et politique. Pour chaque pièce on redécouvre ainsi l'interprétation des acteurs, la gestuelle et les voix, le traitement de l'espace, les jeux de la lumière (Patrice Trotter) et de la musique (Pierre Asperghis), en un mot la vie de ces représentations dont sont heureusement ressuscités le climat, le mouvement, le ton, l'effet sur le public et le retentissement dans la presse.

Dans une seconde partie, synchronique et synthétique, Anne Ubersfeld définit les principes essentiels qui présidèrent au choix du répertoire, à l'élaboration de la mise en scène, aux relations avec les acteurs, et plus généralement à la conception du théâtre, de ses exigences, de ses fonctions et de ses finalités. Dans l'art et la pensée de Vitez, elle voit un « lieu des contradictions », l'idéal

d'un théâtre associant le politique et le poétique, l'historique et le mythique, le circonstanciel et l'éternel, le populaire et l'excellence (un théâtre « élitare pour tous »), la provocation (« gifler le goût public ») et la conservation (un « conservatoire des formes du passé »), les idées et la représentation, l'épique et le dramatique. Techniquement, Vitez affectionnait dans ses mises en scène un traitement de l'espace et du jeu caractérisé par la discontinuité, la fragmentation, l'éclatement. Professeur et metteur en scène, il faisait confiance aux acteurs (« partir de l'acteur »), les provoquait à l'invention, choisissait et exploitait leurs découvertes, exerçant une « vigilance » active, un art du « savoir -voir » (p. 166). Par-dessus tout, il exigeait d'eux la perfection de la « profération », le respect rigoureux de la prosodie, la scrupuleuse articulation de l'alexandrin classique ou du verset claudélien, le théâtre étant un art du langage, associant intimement le texte et le spectacle, une création à laquelle on ne saurait donner d'autre nom que celui de « poème ».

Les claudéliens seront particulièrement sensibles à l'importance accordée, dans la carrière de Vitez et la relation d'Anne Ubersfeld, aux créations de *Partage de Midi*, *L'Echange* et *Le Soulier de satin* : « rencontre », écrit-elle, de « l'invention scénique la plus neuve et de la plus forte poésie dramatique de notre siècle » (p. 43). C'est dès 1958, en jouant le rôle de De Ciz dans *Partage de Midi* monté par Roland Monot avec Madeleine Marion, que Vitez reçut le premier choc de Claudel, faisant ainsi la double expérience de la passion. Puis, en 1975, à l'invitation de Pierre Dux, il créa *Partage de Midi* à la Comédie-Française, « sanctuaire bourgeois », « antre de la « Grande Culture » où est admis, pour la première fois, « le chenapan des banlieues rouges, l'iconoclaste communiste » (p. 44). Dans *Partage de Midi* Vitez reconnaît, comme dans *Phèdre*, une contradictoire et féconde union de la « mythologie » et de la « réalité », « le grand style mythologique mais en costumes 1900 » (cité p. 43), ainsi qu'un texte où « le langage est la chair même du spectacle » (p. 44). Une réussite éclatante et saluée par toute la critique, unie pour une fois dans un éloge unanime (p. 45). A Chaillot, en 1986, est joué *L'Echange*, dans la première version, dont Vitez admirait « la grande forme virgilienne » et dont il entendait respecter la prosodie avec une « exactitude maniaque » (p. 101-102). En 1987 enfin ce fut l'« accomplissement sublime » : la création du *Soulier de satin*, d'abord au festival d'Avignon, puis à Chaillot et dans quelques villes privilégiées de France et de l'étranger. « Grande pièce baroque », écrit Anne Ubersfeld, où Vitez trouvait la « conjonction de l'épique et du dramatique, du populaire et du raffiné », et la figure d'un « univers plein, cohérent », propre à combler « la nostalgie d'une vision totalisante » (p. 102), drame universel, où court le triple fil de la passion, de l'histoire et du théâtre. Ni Vitez, ni les acteurs, ni les spectateurs n'oublieront les « moments de bonheur » et d'émotion des « grandes intégrales », où « les spectateurs livides, épuisés, en larmes », acclamaient la troupe, à l'aube, alors que se levaient les premiers rayons du soleil sur les murs du Palais des Papes.

Le livre d'Anne Ubersfeld relève évidemment d'une critique de *sympathie*, au sens courant et au sens fort : sympathie idéologique, esthétique, humaine, avouée par celle que Vitez appelait justement une « sœur-spectatrice », et qui ne se défend pas de faire appel à sa « mémoire personnelle » – et aussi à ses prédilections. Non qu'elle ignore ou dissimule les insuffisances ou les erreurs de mise en scène : l'accent mis sur la différence d'âge entre Titus et Bérénice, en 1980, qui dégradait la tragédie racinienne en mauvais roman balzacien ou auré-villien, ou la froideur d'un *Misanthrope* qu'elle jugeait, sévèrement, « parfait – sans plus ». Mais elle a tendance à minimiser les faiblesses et les choix pour le moins discutables : ainsi la diction de Jany Gastaldi, dans le rôle de Musique, que d'aucuns jugeaient calamiteuse, et qui est prudemment qualifiée de « phrasé particulier » conférant au texte une « touche d'étrangeté individuelle »... (p. 161). Elle fait la part belle aux critiques incondtionnels (Gilles Sandier) et se montre impitoyable envers ceux (Michel Cournot parfois, Pierre Marcabru toujours) qui, à tort ou à raison, manifestent un peu vivement leur réprobation devant des mises en scène intentionnellement provocantes (« faire les pieds au mur ») et souvent très contestées. Sans doute est-ce la rançon d'une admiration enthousiaste et, la plupart du temps, justifiée, dont l'expression, souvent très heureuse, est quelquefois un peu trop hyperbolique. Réserves infimes, afin de demeurer juste et impartial pour un ouvrage dont on se plaît à reconnaître et à louer la richesse iconographique et documentaire, la précision technique, et la valeur de témoignage envers la personne et l'œuvre d'un metteur en scène qui fut, dans la lignée des Copeau, Jouvet, Vilar ou Barrault, un grand serviteur du théâtre et en particulier du théâtre de Claudel.

Michel LIOURE