



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 205, 2012 – 1, *Paul Claudel et Aimé Césaire*, p. 61-73

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15235-4.p.0073](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15235-4.p.0073)

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.

© 2012. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Jean-Louis Barrault : une vie pour le théâtre, publié sous la direction de Noëlle Giret, Gallimard, NRF, décembre 2010.

« Jean-Louis Barrault reste le mal-aimé de la critique théâtrale savante. Il a la réputation de bâcler ses mises en scène, de rester dans le registre du divertissement et de flatter les goûts du public bourgeois », notait Jean-Claude Lieber (in *Romantisme*, 1998, n° 102, p. 51-61). Anniversaires, commémorations, centenaires ont donc parfois ceci de bon : nous permettre de retrouver, voire de découvrir, l'artiste que l'on célèbre débarrassé des cafouillis et escarbilles de l'actualité, des sympathies et antipathies, des coteries issues de l'insidieuse et capricieuse « doxa » – parisienne surtout. En paraphrasant le poète, on pourrait dire que l'on découvre alors l'artiste « tel qu'en lui-même enfin la postérité le change ».

Ainsi l'un des plus précieux hommages/découvertes qui ont jalonné le centenaire de Jean-Louis Barrault (2010) est-il ce superbe ouvrage collectif – tout à la fois livre et album de photos – « Jean-Louis Barrault : une vie pour le théâtre » (Gallimard, NRF, décembre 2010) publié sous la direction de Noëlle Giret, conservateur général des bibliothèques qui, après avoir travaillé à la cinémathèque (on lui doit l'organisation du fonds Henri Langlois), anima pendant des années le département des Arts du spectacle à la BnF tout en étant par ailleurs commissaire de prestigieuses expositions dont, entre autres, « Les théâtres de Jean-Louis Barrault : un périple parisien » à la bibliothèque de l'Arsenal (juin-août 2011).

Noëlle Giret a su réunir des témoignages de contemporains de Jean-Louis Barrault – tous ses cadets, certes, mais s'échelonnant sur deux à trois générations – de Pierre Boulez à Denis Podalydès. Tous n'ont donc pas connu le même Jean-Louis Barrault, d'où la variété des regards et des approches de cet homme de théâtre qui a su animer nos scènes pendant plus d'un demi-siècle (1934-1994). « Nos » scènes en effet et chacun des auteurs de cet ouvrage évoque fort justement « l'artiste nomade » qui fut Jean-Louis Barrault.

Ainsi dans la préface, Pierre Bergé note-t-il : « Il était un nomade et pouvait planter sa tente n'importe où... Le sac à dos des auberges de jeunesse qui ne le quittait pas contenait, comme celui de Winnie dans *Oh ! les beaux jours*, les mystères et les sortilèges du théâtre ».

Joël Huthwohl, qui préside désormais aux destinées du département des Arts du spectacle à la BnF, nous permet dans sa « Suite biographique » de parcourir les étapes de cette vie donnée, consacrée au

théâtre. Il relève d'emblée la fréquence du mot « vie... sous la plume et sur les lèvres de Jean-Louis Barrault ».

Oui, Jean-Louis Barrault eut plusieurs vies, ne serait-ce que le nombre de lieux qu'il a su « habiter » : sans cesse amené à plier bagage il insuffla de l'âme à dix-huit théâtres à Paris, dont certains furent créés de toutes pièces par lui ainsi l'Élysée-Montmartre (ex-salle de catch), le théâtre d'Orsay (ex-gare), le théâtre du Rond-Point (ex-Palais des glaces), etc.

Cette aventure théâtrale commence par une lettre que le jeune Jean-Louis Barrault « qui se rêve un pinceau à la main » écrit, « sans trop y croire », à Charles Dullin... qui lui répond. Jean-Louis Barrault a 21 ans. C'est donc au théâtre de l'Atelier, chez Dullin, « le patron », que Barrault fait « la découverte de l'artisanat du théâtre, de l'odeur des planches et du maquillage, des châssis, des petits rôles où s'essayer sous le regard sévère du patron, du trac, des camarades et des loges ». Là il rencontre le mime Étienne Decroux « auprès de qui il explore le mime et le langage du corps, étape fondamentale dans son parcours ». La lecture de *Tandis que j'agonise* de Faulkner sera « la déchirure » qui poussera Barrault à faire sa première mise en scène, *Autour d'une mère* (1935). « L'essentiel de l'action passe par le mouvement des corps, pratiquement nus, le texte n'ayant qu'une place mineure. C'est le moyen choisi par Barrault pour exprimer la rudesse de ce monde paysan et l'épopée tragique d'une famille dont il incarne le fils adultérin fou de son cheval... et la mère. » Dans *Théâtre et son double*, Antonin Artaud publie un éloge du spectacle, « mon meilleur certificat de travail », dira Barrault. Commence alors la période du Grenier des Grands-Augustins où Barrault loge et reçoit André Breton, Georges Bataille, Antonin Artaud, Desnos, Prévert, Sylvain Itkine. En 1937, il monte *Numance* d'après Cervantès, tragédie terriblement d'actualité en pleine guerre d'Espagne. En 1939 ce sera *La Faim* d'après Knut Hamsun, où il joue aux côtés de Roger Blin... qu'il accueillera 25 ans après à l'Odéon pour la mise en scène de *Oh ! les beaux jours*.

Entretemps, de plus en plus sollicité par le cinéma, il tourne sous la direction d'Abel Gance, Sacha Guitry, Marcel Carné. C'est en tournant *Hélène*, sous la direction de Jean Benoît-Lévy qu'il rencontrera une actrice célèbre, brillante sociétaire de la Comédie-Française : Madeleine Renaud, Madeleine, qui « entre Jean-Louis et la Comédie-Française forme un trait d'union évident ». Toutefois c'est Jacques Copeau, nommé administrateur de la Comédie-Française en 1940, qui invite « le mauvais garçon formé sur la Butte chez ce "gangster" de Dullin » à intégrer la Maison de Molière où dès 1942 et grâce à Marie Bell il monte *Phèdre*.

Mais l'acmé de ce séjour à la Comédie-Française sera la mise en scène du *Soulier de satin* (1943). En fait la rencontre Claudel/Barrault – si essentielle pour l'un comme pour l'autre – avait eu lieu en 1937 et dès le

début les a unis « une reconnaissance mutuelle et profonde, doublée d'un désir enfantin de jouer ensemble à faire du théâtre. Il faut cependant l'ardeur inépuisable et obstinée du jeune homme pour convaincre le vieux poète de se laisser faire et de réduire à cinq heures la représentation de la destinée de Prouhèze et Rodrigue, incarnés par Marie Bell et Barrault, Madeleine brillant dans le rôle de Doña Musique ».

Il monte également *Les Mal-aimés* de Mauriac, *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare mais il mène de front sa carrière au cinéma et en 1943 (la même année que *Le Soulier de satin*) tourne *Les Enfants du paradis*, film devenu mythe.

En 1946, munis d'une simple licence de forains, car ils n'ont pas de lieu, Jean-Louis et Madeleine fondent « leur propre famille de théâtre : la Compagnie Renaud-Barrault ». Ils s'installent au théâtre Marigny où se succéderont les classiques français mais aussi Eschyle et Tchekhov, Kafka et Feydeau, et les contemporains, Claudel – bien sûr – mais aussi Gide et Montherlant, Camus et Vauthier, etc., etc., dans des décors de Bérard ou d'André Masson, de Coutaud ou de Balthus sur des musiques de Joseph Kosma, d'Arthur Honegger, de Pierre Boulez. Et puis de grandes tournées partout en Europe, aux Amériques. Période également marquée par la création des *Cahiers Renaud-Barrault* qui, en 115 numéros (1954-1994) liés aux spectacles de la Compagnie, publieront, sans aucun esprit de chapelle, des textes de Claudel et de Mauriac, de Beckett et d'Anouilh, de Cocteau et de Ionesco, d'Albert Camus et d'André Pieyre de Mandiargues, de Peter Brook, etc., etc. Prodigueuse liberté d'esprit (rare en ces années « d'engagement ») et sens de la qualité caractérisent ces *Cahiers*, dirigés d'abord par André Frank, puis par Simone Benmussa. C'est aussi à Marigny que naîtra le *Domaine musical*, dirigé par Pierre Boulez. « Les années les plus pleines de notre vie », dira Barrault.

Puis la Compagnie « émigre » au théâtre Sarah-Bernhardt (1957-1958), fait « un tour du monde » de trois mois avant de se poser, pour un temps, au théâtre du Palais-Royal où Offenbach avec une éblouissante *Vie parisienne* alternera avec *Le Soulier de satin*.

En 1959, André Malraux, nouveau ministre des Affaires culturelles, nomme Jean-Louis Barrault à la tête de l'Odéon-Théâtre de France où sera créé *Tête d'Or*, « la sève » de Paul Claudel, avec Alain Cuny, Catherine Sellers, Laurent Terzieff et Jean-Louis Barrault lui-même dans le rôle du vieux roi détrôné.

À l'Odéon, nouvelles prises de risques – « nouveaux » auteurs : Schéhadé, Ionesco, Billetdoux, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Jean Genet... et nouveaux metteurs en scène invités : Roger Blin, J.-M. Serreau, Jorge Lavelli, etc. Mai 1968 : le célèbre « serviteur oui, valet non » lui valut d'être « ignominieusement chassé de l'Odéon », comme le dit Pierre Bergé, par un Malraux ingrat. Et alors ? Alors ce sera « La liberté sous le chapiteau » (1968-1973), c'est-à-dire

l'Élysée-Montmartre (salle de catch) où la Compagnie présente un truculent *Rabelais* et en même temps la Compagnie « s'installe » (terme impropre) au théâtre Récamier où Madeleine joue Dubillard (*Là où boivent les vaches*) et Jean-Claude Carrière (*Harold et Maud*). Autre chapiteau, cette fois-ci à Brangues où Jean-Louis Barrault monte *Sous le vent des Îles Baléares* (quatrième journée du *Soulier de satin*). En 1973, Barrault installe sa toile dans la gare d'Orsay qui devient théâtre d'Orsay (d'où l'on entend parfois les trains en partance) dont les vastes espaces en partie désaffectés le séduisent. Autre chapiteau, celui de la Comédie-Française, planté aux Tuileries où il monte *Le Bourgeois gentilhomme*. Il y aura six saisons au théâtre d'Orsay, riches elles aussi en créations : *Ainsi parlait Zarathoustra* d'après Nietzsche, *Isabelle Morra* d'André Pieyre de Mandiargues et *Pas moi* dont Beckett est l'auteur et le metteur en scène. Et bien d'autres encore jusqu'au « Nouveau départ, dernier départ » qui mènera la Compagnie au Palais des glaces où Barrault installera son théâtre démontable qui deviendra le théâtre du Rond-Point où la Compagnie vivra de 1981 à 1994. Et là, *L'Amour de l'amour* d'après Apulée, Molière et La Fontaine, *Savannah Bay* de Marguerite Duras, etc.

Barrault rêve de faire de ce théâtre du Rond-Point une maison internationale du théâtre – il y invite une troupe japonaise, une danseuse indienne, etc., jusqu'en 1994, année de la disparition de Jean-Louis et Madeleine. Oui, ce fut vraiment une « vie pour le théâtre » que la leur et Joël Huthwohl note que leur dernière apparition ensemble sur scène eut lieu en novembre 1987 dans *La Vie offerte*.

Cette présentation de la *Suite biographique* consacrée à Jean-Louis Barrault est un peu longue – certes. Mais comment interrompre cette « saga » théâtrale, comment ne pas être pris par l'aspect « picaresque », aux heurs et malheurs de ce « picaro » auquel le théâtre doit tant. Les autres textes de cet ouvrage s'attachent à des aspects plus précis, plus circonscrits du travail de Jean-Louis Barrault mais qui n'en sont pas moins essentiels.

Marcel Bozonnet envisage « Le langage du corps » chez Jean-Louis Barrault. Essentiel, en effet. Rappelons la rencontre de Barrault avec le mime Étienne Decroux au théâtre de l'Atelier. « J'ai eu par Decroux la révélation du silence », dira Barrault. Et puis, son premier spectacle, *La Mort d'une mère* (d'après Faulkner). « Une mère malade fait construire son cercueil sous ses yeux par l'un de ses enfants... La mère meurt et la carriole se met en route. » L'un des enfants, « le bâtard » que Barrault nomme « le mensonge vivant », Jewel, c'est son nom, a la passion du cheval. Barrault sera Jewel et le cheval. Il écrit : « Au dressage du cheval le silence se fit... Tenant ainsi public et cheval par ma bride imaginaire, je me mis à improviser quelque peu... je terminai par un galop percutant sur la salle, cheval à genoux, relevé, cambré sur pattes de derrière et sortie rapide ». L'actrice devant jouer la mère ayant rendu son rôle (la

veille...), Barrault jouera aussi le rôle de la mère, soutenu par le peintre et décorateur Félix Labisse. Après le spectacle, Artaud est « ivre d'enthousiasme ». Barrault et lui descendent le boulevard Rochechouart « sur deux chevaux imaginaires jusqu'à la place Blanche ». Marcel Bozonnet rapproche les travaux de Decroux et de Barrault sur le mouvement de ceux, contemporains, de Janacek et Bartók sur « le langage ordinaire, ses contours, son rythme, le chant ».

Travail aussi sur le silence. « C'est dans ce "secret-silence" que l'expression, par la respiration, va naître et que la colonne vertébrale – flexible comme un fouet – sera à la naissance du geste ». Jean-Louis Barrault appliquera ces principes en montant *Phèdre* à la Comédie-Française.

Et puis comment ne pas nous souvenir du Baptiste des *Enfants du paradis*, ce Baptiste marchant sur place ou mimant le vol d'une montre sur le Boulevard du Crime.

Ghislain Uhry, lui, nous montre à quel point le travail de Jean-Louis Barrault participe du renouveau prodigieux de l'art du décor au théâtre – renouveau dû à l'influence des « maîtres russes » (Stanislavski, Meyerhold, Taïrov). De nombreux peintres participèrent à la création de nouveaux spectacles, souvent des ballets, en imaginant et en donnant un nouveau rôle au décor. Ainsi Derain, Chirico, Matisse, Larionov, Picaso, Gontcharova et Braque furent-ils des créateurs non seulement de « décors » mais de la notion même de « décor de théâtre » comme partie intégrante de la création théâtrale. En 1922, Dullin avait demandé à Picasso un décor pour sa mise en scène de *l'Antigone* de Cocteau. Il y eut aussi la collaboration des metteurs en scène du « Cartel » avec leurs décorateurs.

Or pour Barrault la rencontre essentielle, en ce qui concerne le travail sur le décor, sera la rencontre avec André Masson dès 1936, sur le tournage du premier film de fiction de Marcel Carné, *Jenny*. La guerre civile en Espagne incite Masson et sa famille qui vivaient à Tossa de Mar à rentrer définitivement en France et en 1937 Barrault monte *Numance* dans les décors d'André Masson. Masson fut « l'inventeur d'une ligne totalement libre, éprise de son impulsion propre et d'elle seule, prenant sa source dans l'inconscient. Cette ligne enregistre comme un sismographe l'émotion, l'espace, le tumulte intérieur, le temps nouveau ». Michel Leiris, dans un texte intitulé « Masson homme de théâtre » écrira : « L'inoubliable *Numance*, montée durant la guerre civile espagnole, est sentie, en ces jours déjà gros d'orage pour l'Occident, comme un souverain hymne à la liberté ». En 1939 Barrault et Masson prolongent leur collaboration en montant *La Faim* d'après Knut Hamsun.

Barrault, à propos de Masson, écrira : « Il sait déceler l'angle dramatique des lignes et des couleurs, il saura donner à des sujets dramatiques leurs lignes et leur couleur convenables, car les décors et les cos-

tumes ne forment pas un cadre à une action, ni même une addition, mais une sublimation essentiellement théâtrale de l'atmosphère de cette action, et de la construction intime des personnages ».

Barrault travaillera avec des peintres – Balthus, Labisse, Max Ernst, Lucien Coutaud – mais aussi avec des « décorateurs » : Jacques Noël, Jean Denis Malclès, Mayo, Matias, Christian Bérard, Yves Saint-Laurent, André Acquart, Cassandre... En tout cas, Barrault metteur en scène a toujours voulu distinguer « le beau » du « joli ». « Dans le beau, il faut voir une nécessité esthétique qui a profondément affaire avec la vérité ; dans le joli, il faut voir une esthétique qui privilégie la séduction, l'apparence et le goût, bref, les critères extérieurs, sans considération de la vérité profonde qui est la plus haute tâche de l'œuvre d'art. »

En 1946 c'est Barrault qui propose à Masson de dessiner les maquettes des décors et des costumes d'*Hamlet* pour le théâtre Marigny. L'admiration qui lie Barrault à Masson l'amène à lui demander de faire les décors et les costumes pour *Tête d'Or* à l'Odéon en 1959. En 1963 c'est encore Masson qui fera les décors pour le *Wozzeck* d'Alban Berg que Barrault monte à l'Opéra-Garnier.

« L'apogée et la conclusion de cette collaboration fut la commande par André Malraux d'un nouveau plafond pour l'Odéon-Théâtre de France en 1965. Le thème : la Tragédie et la Comédie se partageant le champ de la passion humaine. »

Guy-Claude François retrace le parcours de Barrault « créateur d'espaces scéniques », ce qui, de fait, prolonge, élargit et oriente la notion de décor. Guy-Claude François évoque l'une de ses deux rencontres avec Barrault. C'était à la Cartoucherie de Vincennes – lors des débuts du Théâtre du Soleil – quand Barrault cherchait un bâtiment pour y entreposer les décors qu'il avait accumulés depuis l'époque de ses débuts de metteur en scène et chef de troupe. Eh oui ! Dans toutes ses « transhumances », Barrault avait aussi le souci et le soin de conserver décors et costumes des spectacles de la Compagnie. Et Guy-Claude François évoque sept des lieux de théâtre animés par Barrault, les sept qui lui paraissent les plus emblématiques.

D'abord bien sûr le théâtre de l'Atelier, ce « théâtre de campagne » où il jouera un domestique dans *Volpone* et où jeune désargenté, il dort la nuit, dans le lit du personnage. Là il a la « sensation physique du présent », le sentiment intime d'être à sa place. Là, il « observe tous les décors de Barsacq, les éclairages, la machinerie. L'Atelier, pour Jean-Louis Barrault porte bien son nom ! » Puis le légendaire Grenier des Grands-Augustins, dont ne subsistent que quelques rares photos dont une de Jean-Louis Barrault dans le décor du *Tableau des Merveilles* de Jacques Prévert. Le théâtre Marigny (Barrault apprécie la forme polygonale de sa toiture) qu'il voit comme « une grosse meule de foin au milieu des arbres, libre, ne touchant à rien ». C'est dans ce théâtre qu'il aménagera

avec Max Ingrand « un vaste débarras » qui deviendra le Petit Marigny. Scène expérimentale où débute des auteurs, des décorateurs, des acteurs et des compositeurs. À l'Odéon Barrault « met en œuvre ses propres règles de conduite artistique ». Ainsi il rapproche les acteurs du public en recouvrant la fosse d'orchestre et diminue la taille de la salle grâce à un jeu de velum. Là aussi il créera le Petit Odéon (salle d'environ 100 spectateurs), lieu expérimental lui aussi. À l'Élysée-Montmartre où il monte *Rabelais* et *Jarry sur la Butte*, il invente un système de passerelles qui permet aux acteurs de se mêler aux spectateurs de la salle. C'est sans doute là que le rêve de rapprocher public/acteurs fut le plus accompli.

Enfin Orsay et le Rond-Point : revenu d'une tournée à Rome où il avait joué sous un chapiteau, Barrault réalise son rêve d'un théâtre démontable. Là Barrault et l'architecte Claude Perset conçoivent un chapiteau de bois. « Le résultat est une salle magnifique dont la charpente est un exemple d'assemblage de "deux clefs de voûte pendantes". » C'est ce théâtre démontable et démonté, remonté à l'emplacement du Palais des glaces qui deviendra le théâtre du Rond-Point. Là aussi il y aura la création d'une petite salle (en gradins) pour un public plus restreint. Mais surtout des espaces où sont suspendues les toiles peintes de certains décors, des maquettes, des photos – le tout sur un fond rouge théâtre y compris le bar et le restaurant – tout cela créant un lieu chaleureux, accueillant, où l'on se sent bien, tout simplement. Oui, Barrault fut aussi, sinon un architecte, du moins un rêveur/créateur de lieux où le théâtre se fait nôtre.

« Musique et théâtre ». Qui mieux que Pierre Boulez pouvait parler des liens de Barrault à la musique ? Boulez fut présenté à Barrault par Arthur Honegger qui avait composé la musique pour le *Hamlet* que montait Barrault. Boulez, qui ne connaissait guère alors « ni le théâtre ni la musique au théâtre », retint « vite un certain nombre de leçons ». Ainsi Barrault voulant « un sifflement aigu » pour l'apparition du spectre, Boulez apprit « qu'une timbale assourdie et une onde Martenot faisaient l'affaire pour venir à bout de ce réalisme fantastique ». Puis pour le « Cantique de Mesa » dans *Partage de Midi*, Claudel demanda de trouver « une sorte de fond sonore pour la "bouilloire céleste" ». À propos de sa collaboration théâtrale avec Jean-Louis Barrault metteur en scène de 1946 à 1956, Boulez note que « Barrault se trompait rarement..., son instinct du rythme, généralement parlant, était rarement pris en défaut dans la réunion du texte et de la musique ». Pour *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel et pour *l'Orestie* Barrault voulait « faire des exemples de théâtre total, où la musique aurait eu un rôle primordial ». Par ailleurs, Pierre Boulez note que « Barrault était fasciné par certaines traditions non européennes, spécifiquement dans le théâtre et dans la musique instrumentale autant que vocale ». Nous savons en effet à quel point le nô, sur lequel il a d'ailleurs écrit, l'a impressionné et marqué. De

même, il était sensible aux musiques de tradition populaire comme le candomblé et la macumba du Brésil où la percussion et le rythme peuvent mener l'individu à la transe. Barrault avait même pensé utiliser ces rythmes pour certaines interventions des Érinyes dans l'*Orestie*.

Mais Boulez rappelle que la « rencontre la plus personnelle que j'ai pu constater ou même provoquer entre Jean-Louis et la musique, a été sa découverte de la musique contemporaine ». Avant sa rencontre avec Boulez, Barrault commandait des œuvres à Honegger, Darius Milhaud, Auric, Poulenc ou Sauguet. Au moment de la création du Petit Marigny, Boulez convainc facilement Barrault de faire connaître à Paris l'École de Vienne... Barrault charge Boulez d'organiser quatre concerts selon son choix : Webern, Stockhausen, Nono et d'autres par la suite. Et Barrault mettra en scène *Le Renard* de Stravinsky inconnu à l'époque. Boulez constate : « Le paradoxe veut que ce soit un homme de théâtre qui ait lancé la série de concerts alors la plus innovante, et qu'il l'ait soutenue totalement en en prenant également la responsabilité financière ».

C'est en effet grâce à Barrault que sont nés les célèbres concerts du *Domaine musical* qu'il emmènera à l'Odéon. Boulez et Barrault travailleront encore ensemble quand G. Auric demandera à Jean-Louis Barrault de monter *Wozzeck* d'Alban Berg à l'Opéra de Paris et Boulez assurera la direction de l'orchestre. Plus tard, au théâtre d'Orsay, Barrault organisera d'autres concerts le dimanche matin, quand Boulez lui, sera en charge de l'IRCAM. Boulez conclut son texte : « La musique faisait définitivement partie de sa notion de théâtre total... Geste, verbe et musique sont les trois aspects conjoints d'un phénomène unique : le rythme au sens le plus global, le plus élémentaire du terme ».

Béatrice Picon-Vallin, à propos « d'une rencontre au sommet », celle de Barrault et de Hisao Kanze le 13 mai 1977 à Tokyo au théâtre Tessenkai, nous détaille les liens qui unissent Jean-Louis Barrault au théâtre nô : « Jean-Louis Barrault qui s'intéresse au théâtre japonais depuis les temps de l'Atelier de Charles Dullin et Hisao Kanze, grand acteur du nô qui a fait plusieurs séjours en France et dont Barrault a été le "parrain" d'études à Paris, vont pendant deux heures échanger leurs secrets, leurs méthodes, devant de nombreux spectateurs... Autant le mouvement silencieux de l'acteur de nô se lit dans son immobilité ou dans ses déplacements menus infiniment maîtrisés, autant le jeu de Barrault est extériorisé, d'inspiration réaliste, accompagné de bruits, cris, gargouillis et borborygmes. (Barrault mime les derniers instants de la mère, "souvenir" d'*Autour d'une mère*, spectacle de ses débuts.) Mais dans les deux cas, il s'agit du fil de la vie qui se coupe ». Tous deux montrent la nécessité de la technique d'où sortira « la fleur » de la vérité artistique. Barrault, on le sait, il l'a souvent écrit, aimait et admirait toutes les formes du théâtre japonais. Bumaku, kabuki, nô, kyogen. Il les a vus au Japon, lors de ses tournées puis il a organisé des présentations de nô

et de kyogen au théâtre Récamier en 1972. Pour lui, Kanze (trésor national vivant), qu'il rencontre en 1960, est « le modèle dont [il avait] toujours rêvé » : « J'avais devant moi ce théâtre total que j'aurai recherché toute ma vie avec mes petits moyens d'acteur occidental ». Et il ajoute : « Je n'avais rien vu de si beau, de si intense, de si magique. Il me semblait avoir vécu physiquement à l'intérieur d'une âme ». Que dire de plus ? Barrault décèle pourtant une parenté avec Hisao Kanze, ce « frère d'élection » : tous deux puisent à la même source, « le corps intégral », « le corps magnétique », « le corps total ». Et Kanze demanda à Barrault de lui enseigner « la marche sur place » de Baptiste dans *Les Enfants du paradis*.

Les trois derniers textes ont ceci en commun : leurs auteurs ont connu « le mythe Barrault » avant de connaître Barrault l'homme de théâtre, celui des dernières années pour lequel tous trois, au-delà d'éventuelles réserves, éprouvent reconnaissance et tendresse.

À propos de Barrault, Christian Schiaretti s'interroge sur la transmission et la mémoire ou plutôt sur l'amnésie : « Évoquer Jean-Louis Barrault c'est forcément pour moi faire l'aveu de la pauvreté de ma connaissance. Non seulement je n'en fus pas un spectateur assidu (comment eussé-je pu l'être ?) mais aussi la transmission active de son parcours s'est peu faite et il est parmi les géants du théâtre du XX^{ème} siècle, sans doute le moins revendiqué et peut-être même le plus rétif à la revendication ».

Qu'est-ce donc que Barrault pour Schiaretti ?

Quelques points de repère : « Brangues, Dullin, le Français, Soixante-huit et Madeleine ».

Oui, Claudel est une « ligne d'étiage » dans le théâtre français – il y a ceux qui s'en sont approchés et ceux « qui jamais ne le feront ». Au Conservatoire, Christian Schiaretti fut l'élève de Vitez qui l'initia à Claudel... et donc d'une certaine façon lui fit, un peu, considérer Barrault. « La seule réponse que j'ai pu trouver au choix de Barrault d'avoir planté un peuplier auprès de la tombe de Paul Claudel c'est que c'est le seul arbre dont les feuilles rient au vent. »

Autres voies d'accès à Barrault ? Laurent Terzieff, qui fut Cébès dans *Tête d'Or* monté par Barrault et le héros éponyme dans le *Philoctète* monté par Schiaretti dans le même théâtre de l'Odéon. Il y a aussi Dullin, « la revendication du théâtre pour le théâtre au-delà du dogme et du pas de deux ». Mais la Comédie-Française ? Voilà « le hic ». « Comment ce compagnon d'Antonin Artaud, cet inventeur du phalanstère de la rue des Grands-Augustins, pouvait-il se retrouver sociétaire de la Comédie-Française ? » se demande Christian Schiaretti en précisant que lui-même est directeur du T.N.P...

Et puis Soixante-huit, l'occupation de l'Odéon. « Barrault est seul mais ne le fut-il pas toujours ? » Barrault est l'homme oxymoron, « soli-

tude et compagnonnages, homme-cheval et homme-poète, Dullin et Decroux, Artaud et la Comédie-Française. Quand je le regarde costumé, je vois toujours un peu de paille dans ses cheveux ».

Et au Prado, face à un tableau de Goya, *Le Chien*, qui « représente une petite tête de chien inquiète et attentive au bas d'une pente », Christian Schiaretti pense au Willy d'*Oh ! les beaux jours*, rampant vers le monticule de terre, vers Winnie : « Ce petit chien dans l'immensité, fidèle et rebelle, c'était lui. Et au-delà c'était elle ».

Pour Denis Podalydès, Jean-Louis Barrault est d'abord l'homme de la « démultiplication », celui qui s'agite, se noie dans mille et une activités, dans mille et un « divertissements » (au sens pascalien) pour « ne pas subir la passivité inhérente au métier d'acteur ». C'est pourquoi « il y a chez Barrault une irréprensible, une dévorante curiosité de la vie, un émerveillement constant qui lui fait sans cesse découvrir le monde, les hommes, les œuvres. Insatiable et intarissable ». Denis Podalydès a vu (en 1983 ou 1984), alors que Barrault avait plus de soixante-dix ans, *le Langage du corps*, « ce solo dans lequel il reprenait à la fois ses plus anciennes pantomimes et sa petite philosophie kabbalistique héritée d'Artaud [...] On voyait à la fois le prodigieux mime qu'il avait été et le vieillard rendu presque fou par la peur de vieillir et de mourir [...] Barrault enfourchant son éternel cheval et paradant, à dix ans de sa mort, tenait en respect ses démons et me touchait profondément ».

Denis Podalydès a connu en effet un Barrault crépusculaire. Il le voit déambulant « ses vieux cheveux frisés. Un port de tête juvénile et altier ». Et Madeleine Renaud le rejoignant au bar du théâtre. « À l'époque, je voyais deux étoiles absolues et mêlées graviter devant moi, dans toute leur splendeur et majesté ». Or, Denis Podalydès n'aimait plus guère les spectacles. Ces montages du genre *L'Amour de l'amour* le mettent mal à l'aise... Mais il aimait être dans le théâtre de Barrault : « j'aimais, j'adorais m'asseoir dans ce théâtre, rêver dans ce théâtre, déambuler, m'imaginer vivant dans ces murs, allant et venant comme si j'étais chez moi ». Preuve supplémentaire que Barrault « habitait » ses théâtres, leur donnant la vie du jeune homme qu'il n'était plus. Et puis, Madeleine. Sans elle il n'y aurait pas de Barrault. « Il aurait cessé de faire du théâtre, d'en diriger un, de l'animer ». Barrault « n'eut jamais le fantasme d'être écrivain ». En effet, et pourtant il écrit sur sa pratique du théâtre (sur le Japon, nous le savons). Mais ce n'est pas l'écriture qui est le but. Le but c'est le témoignage de l'homme de théâtre, ses notes sur Racine et sur Claudel. En outre, Barrault « sent et sait que le meilleur de lui-même passera par le corps ». Et Denis Podalydès se demande si finalement Barrault « n'a pas tout simplement réalisé Artaud ». Denis Podalydès va plus loin : « Si on établit une ligne Artaud-Decroux-Barrault, on arrive nécessairement à la danse, aux formes contemporaines, à l'intersection du théâtre et de la danse. Béjart, Pina Bausch, Jan Fabre, Lau-

wers, etc. » Alors y a-t-il des filiations lisibles au théâtre ? Que retient-on de Barrault ? « Une certaine joie de faire du théâtre, cette gaieté presque enfantine et obstinée, fatigante, indestructible [...] J'aime qu'il fut aussi ce passeur alchimique de grands textes qu'il fit passer au travers de son corps impatient et dansant ».

Le dernier texte est de Robert Wilson, il s'intitule *Silence*. Au printemps 1971, après avoir vu *Le Regard du sourd*, Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud sont venus féliciter Bob Wilson qui, lui, avait vu *Les Enfants du paradis* en 1959... et rien d'autre. Quelques semaines plus tard, au théâtre Récamier, Bob Wilson assiste du fond de la salle à une répétition au cours de laquelle Barrault explique à Madeleine comment jouer la mort d'un personnage. Il surjoue, il exagère. Madeleine monte sur scène et après quelques mouvements silencieux, sans cesser de regarder droit devant elle, s'arrête devant le mur de la scène. « J'étais sidéré par sa vision de la mort. Jusqu'à ce jour, cela reste probablement l'interprétation la plus saisissante que j'aie jamais vue sur scène [...] "Tu as raison" lui a dit simplement Jean-Louis. » Puis tous trois vont dîner. Bob Wilson et Jean-Louis Barrault se trouvent une foule de points communs – peut-être pas apparents mais souterrains, intimes : tous deux ont fait autre chose avant de faire du théâtre, tous deux sont intéressés par le théâtre d'avant-garde comme par le théâtre classique. Bob Wilson s'intéresse autant à G. Balanchine qu'à Merce Cunningham ou à John Cage. Tous deux ont fondé leur compagnie, tous deux sont comédiens ET metteurs en scène, tous deux admirent Gordon Craig et croient en « un théâtre total, poétique, qui puisse transcender la vie », tous deux veulent se placer dans la continuité du théâtre grec tout en utilisant les nouvelles techniques de la lumière, de la musique et de la danse. Et Bob Wilson conclut : « Dès ce moment, j'ai su qu'un lien nous unissait. Le connaître fut un grand privilège. Il n'y a pas de plus grand nom dans le théâtre français du XX^{ème} siècle que celui de Jean-Louis Barrault ».

Pouvait-on terminer sur un plus bel hommage ? Peut-être en ajoutant, comme Pierre Bergé, que « le jeune acteur et metteur en scène dévoré par le théâtre, qui n'avait pas un sou et qui dormait sur la scène de l'Atelier dans le lit de *Volpone* monté par son maître Charles Dullin, est devenu, après sa mort, un jeune centenaire ».

Mais tout ce qui précède est peu de chose sans les photos – signées Brassai, Roger Pic, Lipnitzky entre autres – de décors, de costumes, d'acteurs, de représentations, de répétitions, de visages jeunes et vieux qui peuplent cette « vie pour le théâtre ». Mais les photos, ça ne se raconte pas. Ça se regarde encore et encore... et ça parle tout seul.

Marie-France IONESCO

Dominique MILLET-GÉRARD, *Tête d'Or. – Le Chant de l'origine*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2011.

Le très beau titre choisi par Dominique Millet-Gérard pour son livre sur *Tête d'Or, Le Chant de l'Origine*, a son origine dans un poème du romantique allemand Joseph von Eichendorff (et le lied que Hugo Wolf a composé sur lui), évocation de la merveilleuse nuit qui « tout doucement descend des monts, éveillant [dans l'âme] les chants de l'origine (*die uralten Lieder*) ».

Cette source est donnée tardivement, dans une note (p. 229-230, note 86) comme si, désireuse d'éviter un comparatisme encombrant, Dominique Millet-Gérard voulait en venir à l'essentiel : la fascination exercée sur Claudel, non par ce poème auquel il n'a sans doute pas eu accès, mais par « l'idée d'origine ». Le pays qui, dès la première version, est appelé « *Je dors* » par la Princesse qui en vient, « nous renvoie », comme l'explique Dominique Millet-Gérard, non seulement à la prosopopée de la Sagesse dans le Livre VIII des Proverbes qui a tant marqué le jeune Claudel et remonte elle-même à l'origine du monde, mais aussi « à un lieu mythique, cher au romantisme allemand, où se conjoignent le songe, la nuit, la lumière, l'Origine ».

Le héros du drame, Simon Agnel devenu Tête d'Or, va grâce à la Princesse découvrir cette origine qui est en même temps une fin (une fin qui n'en est pas une) : « C'est en cherchant son origine », écrit Dominique Millet-Gérard, « ou plutôt après l'avoir vainement cherchée (le voyage initial, et initiatique, les hymnes à la terre et à l'Arbre, la quête de l'"antique Asie") que Tête d'Or rencontre la Cause sous l'espèce de la Princesse crucifiée et s'en remet à elle. Comme dans l'histoire du Phénix, l'origine et le renouvellement dans la mort se confondent » (p. 235). Alors Tête d'Or mourant va naître, – « je vais naître une âme chevelue » (deuxième version, éd. cit., p. 472). Le titre du drame claudélien trouve alors sa pleine justification, bien au-delà de la tête couronnée ou de la fascination que l'or exerçait sur Rimbaud.

Dominique Millet-Gérard ne néglige rien dans le foisonnement des sources, ni dans le foisonnement des mythes (elle sait rendre hommage aux recherches de ses prédécesseurs, en particulier à la grande thèse du regretté André Espiau de La Maëstre, soutenue à la Sorbonne en 1977, *Humanisme classique et syncrétisme biblique chez Paul Claudel, 1880-1892*).

Elle sait que la quête personnelle de Claudel, ardente et douloureuse entre Noël 1886 et Noël 1889 (et encore au delà) peut se superposer à une mode culturelle, chère à Edmond Bailly et à sa Librairie de l'Art indépendant où Mallarmé a sans doute introduit le jeune écrivain, mais dans le drame complexe « la quête de l'origine de la personne s'exprime à travers le motif du secret intérieur » et oriente vers « l'Oriens christique », conformément déjà au principe sotériologique claudélien.

On passe donc du « proprement mythique » à « ce syncrétisme orienté qui caractérise le second *Tête d'Or* » (p. 240).

Tête d'Or s'efface lui-même en quelque sorte devant la Princesse qui, plus que jamais représente à la fin de la Troisième Partie, « l'origine spirituelle, l'origine absolue » qui donne leur sens et à l'origine matérielle (la terre-mère) et à l'origine culturelle (l'Asie). « Vis ! sois reine ! je te lègue tout », lui dit-il avant de disparaître dans le soleil couchant. Je ne peux m'empêcher de rappeler ici « Royauté » dans les *Illuminations* (« Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! ») Mais l'expression prend un tout autre sens, ou une tout autre dimension et, – c'est sur ces mots que s'achève cet admirable chapitre 7, mettant alors pleinement en valeur l'expression empruntée au poème d'Eichendorff, « *Nachtzauber* » :

La Princesse Reine, dans son lit de feuilles mortes, détient la mélodie secrète des chants de l'origine, « *der uralten Lieder* » (p. 251).

Sous le titre « Orphisme et origine », ce que Dominique Millet-Gérard met très bien en valeur c'est, dès *Tête d'Or* (et plus nettement encore dans la deuxième version que dans la première), « une "esthétique théologique" des "Fondations" du christianisme, telle qu'elle sera plus tard développée et illustrée par Hans Urs von Balthasar » (p. 216).

Ainsi s'affirment la cohérence et la haute inspiration de ce livre, qui rend pleinement justice à une œuvre parfois embarrassante pour Claudel lui-même, et qui, venant après les travaux de Michel Lioure et le livre d'André Tissier, en renouvelle l'interprétation de manière décisive.

Pierre BRUNEL