



HAL
open science

Georges Schehadé au travail avec Jean-Louis Barrault

Sophie Catherine, Clémence Gaillard

► To cite this version:

Sophie Catherine, Clémence Gaillard. Georges Schehadé au travail avec Jean-Louis Barrault. *Revue de Littérature et Culture Arabes Contemporaines*, 2015, Les Langages poétiques de Georges Schehadé. À la page, à la scène, à l'écran, <10.15122/isbn.978-2-8124-4823-2.p.0185>. <hal-03140706>

HAL Id: hal-03140706

<https://hal.science/hal-03140706v1>

Submitted on 13 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Sophie Gaillard, « Georges Schehadé au travail avec Jean-Louis Barrault » in Yannick Hoffert (dir.), *Les Langages poétiques de Georges Schehadé. À la page, à la scène, à l'écran*, (actes du colloque Nancy, 3-4 avril 2012), *REVUE DE LITTÉRATURE ET CULTURE ARABES CONTEMPORAINES*, n° 3, 2015, p. 185-2002¹.

« Je suis ravi de m'embarquer avec toi pour ce "Voyage"... Quelle aventure nous allons courir tous les deux encore une fois² ! ... » écrit Georges Schehadé à Jean-Louis Barrault à l'occasion de leur dernière création à l'Odéon-Théâtre de France le 17 février 1961, après *La Soirée des proverbes* présentée le 30 janvier 1954 au Petit Théâtre Marigny et *Histoire de Vasco* le 15 octobre 1956 au Schauspielhaus de Zurich. De ces sept années de traversées qui ont lié l'auteur au metteur en scène, que sait-on aujourd'hui ? Bien peu, sinon qu'à l'image de ces « voyages merveilleux qui méritaient de rester dans les livres », « ils furent écrits sur l'eau »³. L'ouvrage d'Albert Dichy et Danielle Baglione, *Georges Schehadé, poète des deux rives*, celui de David Martens, *Georges Schehadé. Le théâtre du poète. Correspondances dramatiques et dossier de réception*⁴, ainsi que les archives disponibles à l'IMEC et aux arts du spectacle de la BNF permettent toutefois d'en retracer les principales étapes.

La rencontre des deux hommes, l'été 1953, semble nécessaire. A la suite d'un parcours singulier qui l'a conduit du groupe d'Octobre à la Comédie-Française, Barrault est installé au Théâtre Marigny depuis la fondation de sa compagnie en 1946. Il est déjà un artiste de renom que les succès du *Soulier de satin* (1943), de *Partage de midi* (1946) et de *L'Echange* (1951) ont tout à fait consacré. Fidèle au principe d'alternance et aux audaces de *Numance*, l'artiste aménage en 1954 une seconde salle afin de promouvoir un théâtre d'avant-garde et recherche, après ses déconvenues avec Sartre et Camus, son nouvel auteur :

p 186
« J'estime qu'une compagnie n'est prospère que lorsqu'elle a un auteur attaché à sa vie, comme j'ai eu Claudel, comme la compagnie des Quinze a eu André Obey, comme Juvet a eu Giraudoux, comme Dullin à un moment donné a eu Salacrou et Jules Romain⁵... »

Très tôt, Barrault s'intéresse à l'œuvre de Georges Schehadé. En 1951 déjà, il avait plaidé en faveur du poète au comité de lecture dirigée par Jacques Lemarchand. L'écrivain libanais, quant à lui, a patienté douze ans avant de voir représenté *Monsieur Bob'le* sur le petit plateau du Théâtre de la Huchette et sait, plus qu'aucun autres, que la reconnaissance d'un dramaturge passe par celle de son metteur en scène. Faisant fi des mises en garde de Lemarchand qui le dissuade de confier *La Soirée des proverbes* à l'ancien sociétaire de la Comédie-Française, il éconduit Jean-Marie Serreau, Jacques Mauclair et Jean Negroni pour se diriger sans louvoyer à Marigny. Les deux hommes travaillent en bons termes. Le dramaturge se prête volontiers aux travaux de fauteuil et de plateau. Ainsi, il retrouve Barrault, fin septembre et fin décembre 1953, pour répondre aux questions d'un metteur en scène déconcerté par *La Soirée*, et assiste en janvier aux répétitions. De même, il séjourne à Honfleur chez les Renaud-Barrault l'été 1956 pour revoir avec son régisseur la lecture de

¹ Nous tenons à remercier les ayants droits de J.-L. Barrault et de G. Schehadé qui nous autorisent à diffuser ici quelques documents inédits.

² Lettre manuscrite de Georges Schehadé à Jean-Louis Barrault envoyée de Beyrouth le 30 Novembre 1960. Fonds Renaud-Barrault/Archives des Arts du spectacle, Bibliothèque Nationale de France.

³ SCHEHADÉ, 1961 : 110.

⁴ MARTENS, 2012.

⁵ BARRAULT, 2010 : 135.

Vasco et suit de près la préparation du spectacle au Théâtre Pigalle du 1^{er} septembre au 14 octobre. La coopération est en revanche plus lâche pour la création du *Voyage*. Retenu au Liban, le dramaturge n'est présent qu'au début et à la fin des répétitions. Il n'en reste pas moins attentif à la genèse du spectacle. L'aventure a profité à chacun. Elle a permis au metteur en scène de se dégager des institutions. Elle a offert à Schehadé un formidable interprète⁶, un promoteur qui le porte au grand public, un commanditaire qui l'enjoint à écrire *Histoire de Vasco* et *L'Habit fait le prince*, un émule qui lui prodigue conseils et encouragements, enfin un éditeur et un éditorialiste qui lui consacre non moins de trois livraisons dans les *Cahiers Renaud-Barrault*.

187 Qu'on ne s'y trompe pas pourtant : ce partenariat n'offre pas l'exemplarité de celui de Giraudoux et de Jouvet. Barrault n'a pas trouvé en Schehadé un successeur à Claudel. Et pour cause, l'écrivain ne se soumet pas au modèle du Cartel. Indépendant, le dramaturge refuse en 1956 d'être lié à la Compagnie par un contrat, dispense allégrement les droits de représentation à l'étranger⁷, et n'exclut jamais l'hypothèse d'être monté par un autre⁸. Le poète chez Schehadé est premier : l'homme est davantage attentif à l'espace dans lequel sa poésie va s'inscrire qu'à l'artisan qui va le servir. De son côté, le metteur en scène n'a pas toujours honoré ses engagements. Faute de temps, Barrault diffère la création de *Vasco* que l'auteur s'était, sous ses sollicitations, empressé d'achever et renonce à jouer la pantomime qu'il lui avait commandée. Il refuse enfin de monter *Les Violettes* et *L'Emigré de Brisbane* estimant trop large pour ces pièces le plateau de l'Odéon. L'infortune des représentations dans les salles invite encore à nuancer le succès de cette collaboration. *La Soirée des proverbes* est retirée au terme de vingt-sept représentations pour des raisons financières et si *Histoire de Vasco* triomphe à Zurich, à Lyon et à Baalbeck⁹, la pièce, jugée « antimilitariste » en pleine guerre d'Algérie, est fustigée à Paris et tient l'affiche moins d'un mois¹⁰. Seul *Le Voyage* est mieux reçu. En somme, le public conservateur des abonnés de Marigny, du Théâtre Sarah-Bernhardt et de l'Odéon manque le rendez-vous poétique de Schehadé¹¹ : pour *La Soirée*, la rencontre est prévue trop tôt, pour *Vasco*, elle tombe au mauvais moment, pour *Le Voyage*, elle a lieu trop tard. C'est Ionesco monté par Barrault qui est consacré en 1960 au Théâtre de France avec *Rhinocéros*. Et Schehadé de s'expliquer, après la lecture de *Souvenirs pour demain* : « N'accuse pas les Français de xénophobie, écrit-il à Barrault, s'ils l'ont été, ce n'est

188
⁶ Barrault incarne le Diacre Constantin, César et Diego.

⁷ Barrault le lui reproche dans une lettre envoyée de Montréal le 24 janvier 1957 : « [...] crois-tu vraiment que cela me fasse égoïstement plaisir d'apprendre que tu distribues les autorisations de jouer *Vasco* dans toutes les langues ? Notre but est de constituer un répertoire de pièces modernes et de pouvoir aller les présenter à l'étranger. Sao Paulo nous est désormais fermé. L'Allemagne aussi. Les Etats Unis déjà etc. etc... Nous nous réjouissons de cela *pour toi*, parce que nous, nous t'aimons *pour toi* ; mais pas de joie pour nous. » Fonds Georges Schehadé/IMEC.

⁸ Pensant ne pouvoir bénéficier du grand plateau de Marigny, Schehadé soumet le manuscrit d'*Histoire de Vasco* à la Compagnie Grenier-Hussenot et à René Dupuy. Voir les lettres du 21 novembre 1955 et du 24 octobre 1955 adressées à Jacques Lemarchand. LEMARCHAND, HOFFMANN-MARTINOT, 2009 : 246-247.

⁹ La pièce est présentée au théâtre des Célestins les 23 et 24 octobre 1956 et accueillie au Festival international de Baalbeck les 8 et 10 août 1957.

¹⁰ Les représentations ont lieu du 1^{er} au 22 octobre 1957 au Théâtre Sarah-Bernhardt. Barrault justifie de la sorte ce repli : « Mais tu ne peux imaginer à quel point on nous en a voulu dans les sphères officielles d'avoir monté cette pièce antimilitariste. La guerre d'Algérie a tourné la tête à tous ces « messieurs ». [...] Notre petit coiffeur était pestiféré. Des gens nous ont tourné le dos. Des interpellations ont été faites à la Ville de Paris. C'est à peine croyable. » Lettre manuscrite de Jean-Louis Barrault à Georges Schehadé envoyée de Londres le 21 février 1958. Fonds Georges Schehadé/IMEC.

¹¹ « Une représentation théâtrale est, à la base, un rendez-vous spirituel, que les spectateurs et les acteurs, autour de leur auteur, se sont donné. Si tout le monde est à l'heure et si la compréhension est parfaite, il y a succès. Si le spectateur est un peu en retard, ou l'auteur un peu en avance, c'est un spectacle "d'avant-garde". » BARRAULT, 1959 : 32.

pas envers ma modeste personne mais à l'égard de la Poésie »¹². L'auteur a été également la cible indirecte de coteries politiques. A côté des critiques virulentes de Jean-Jacques Gautier, de Robert Kemp et des autres pourfendeurs du théâtre d'avant-garde, l'œuvre de Schehadé a été vilipendée par les adversaires de Barrault lui-même : anciens camarades du groupe d'Octobre, et brechtiens. Il semble encore que la Compagnie n'ait pas su au mieux servir son auteur. Barrault a éprouvé les plus grandes difficultés à conserver sur les plateaux l'équilibre d'un « réalisme poétique »¹³. La diction des acteurs à qui l'on a reproché de faire ou de ne pas faire entendre les répliques poétiques, témoigne des hésitations du chef de troupe¹⁴. La variation des scénographies -tantôt naturalistes, tantôt symbolistes- l'atteste encore. La scène est encombrée pour *La Soirée*, dépouillée pour *Vasco*, machinée pour *Le Voyage*. L'apport dit-on dommageable de Barrault dans l'évolution de la production théâtrale de Schehadé achève de ternir le bilan de cette collaboration. D'après Albert Dichy, le poète lui confie en avril 1982 :

« Tu as raison, les premières pièces sont les meilleures [...]. Ceux qui m'ont fait le plus de tort, ce sont les metteurs en scène, les bons [...]. J'ai écrit *Vasco* pour faire plaisir à Barrault. Je suis devenu habile. Je me suis assagi¹⁵. »

189 Si cet aveu relève davantage de l'autocritique, il véhicule néanmoins l'idée selon laquelle, les conseils de Barrault auraient en partie « acclimat[é] [...] l'étrangeté originelle » de l'œuvre schehadienne¹⁶. C'est ce dernier point que l'on interrogera et discutera aujourd'hui. Quel rôle le metteur en scène a-t-il pu exercer dans l'évolution de l'écriture dramatique et scénique de l'auteur ?

Selon une démarche empirique et inductive, on se propose de repérer, dans les manuscrits de travail de Barrault, les problèmes que le metteur en scène a rencontrés à la lecture des pièces, les suggestions qu'il a émises pour y remédier et l'écoute que lui a accordée le dramaturge. On s'appuiera sur les manuscrits de scène de Barrault accessibles à la BNF. Pour *La Soirée des proverbes*, on retiendra le texte dactylographié avec notes manuscrites des deux hommes ainsi que le livret de l'acteur Jacques Galland¹⁷. Pour *Histoire de Vasco*, on s'attachera uniquement au texte de travail autographe du metteur en scène. Pour *Le Voyage*, l'étude sera moindre. Les trois cahiers de régie disponibles ne sont pas annotés par Barrault. On retiendra néanmoins le dactylogramme de Salle, antérieur à la version publiée. Pour préciser les modalités de la collaboration, on observera tout d'abord le dialogue des deux hommes noué autour d'*Histoire de Vasco* ; on examinera ensuite le rôle de Barrault dans la facture dramatique des pièces en s'intéressant particulièrement à *La Soirée des proverbes* ; on étudiera enfin l'influence du metteur en scène dans l'écriture dramaturgique de l'auteur.

*

¹² Lettre de Georges Schehadé à Jean-Louis Barrault de Beyrouth, le 1^{er} juin 1972. Fonds Jean-Louis Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

¹³ Nous empruntons cette expression à Jacques Lemarchand qui la définit comme une « aventure qui ressemble à un rêve mais qui a tous les aspects de la réalité. » LEMARCHAND, 1961.

¹⁴ Ainsi, Salah Stétié regrette dans *La Soirée* les adresses des acteurs au public « comme pour se justifier ». STÉTIÉ, 1954. De même, Bertrand Poirot-Delpech écrit à l'égard des acteurs du *Voyage* : « Tantôt ils jouent de façon trop réaliste comme s'ils redoutaient que le récit ne soit pas compris ; tantôt au contraire ils soulignent la poésie de peur que les vrais mérites du texte ne passent inaperçus. D'une manière générale, on les voudrait plus confiants, plus naturels, un peu plus rapides aussi. » POIROT-DELPECH, 1961.

¹⁵ DICHY, 2012.

¹⁶ BAGLIONE, DICHY, 1999 : 6.

¹⁷ Il campe le Professeur Kozma.

190 Avec un « esprit clinique »¹⁸, Jean-Louis Barrault révisé les pièces de Schehadé. Il l'avait fait naguère avec Claudel, il s'y emploie particulièrement pour *Vasco*. Le manuscrit de scène de l'animateur de théâtre, dactylogramme de la version dite « définitive » envoyé par l'auteur à son metteur en scène l'hiver 1955, corrigé par les deux hommes durant l'été 1956 et revu à nouveau lors des répétitions de l'automne et lors de la reprise de la pièce un an plus tard à Paris, témoigne de leur dialogue. Certes, il ne s'agit pas d'une écriture à deux mains, comme c'était le cas entre Gide et Barrault pour l'adaptation du *Procès* de Kafka, mais bien d'un travail concerté qui conduit à une nouvelle campagne de rédaction et à une seconde publication en 1957. Pour mesurer le rôle de chacun dans la collaboration, on a collationné les différences entre la copie au net de Barrault, et les éditions de 1956 et 1957. On livrera ici le bilan succinct de ce collectage¹⁹.

191 Le metteur en scène opère une centaine de remaniements (insertions, suppressions ou permutations de segments écrits, matérialisés ou non, de longueur variable, allant du mot au groupe de répliques) dans le manuscrit de *Vasco*. C'est moins que *Le Soulier de Satin*, mais cela équivaut à peu près au nombre d'annotations de Jouvét dans le texte de *Siegfried*²⁰. Un peu plus des deux tiers concerne les répliques. Le tiers restant, qui concerne le paratexte didascalique, est souvent lié à des suppressions de grande envergure. Les gloses autographes de Barrault témoignent cependant de son extrême attention aux didascalies. Il les prolonge, les convertit en langage technique et invite son auteur, le cas échéant, à les préciser²¹. 60% des retouches de Barrault dans le manuscrit de scène de *Vasco* sont liées à des impératifs technico-scéniques (la moitié d'entre elles cherche à réduire le temps de la représentation, l'autre porte sur des indications de régie -son et éclairage- et des contraintes de plateau). Les autres modifications s'attachent exclusivement à la composition du texte dramatique. A la différence de Jouvét avec Giraudoux, Barrault n'a pas souhaité prosaïser l'idiolecte des personnages²². Le metteur en scène a néanmoins veillé à rendre le texte plus intelligible. Dans cette perspective, Barrault réécrit, par exemple, le monologue de Vasco, point d'orgue de la pièce qui décide de la mort du personnage principal. Afin de préciser les intentions du protagoniste, il suggère l'insertion d'une prolepse explicative : « Barberis et des officiers vont venir m'interroger... Il faut que je les embrouille. A toutes leurs questions, je répondrai le contraire. Le général B. sera victorieux et Marguerite heureuse²³. » Schehadé en prend bonne note et, filant la métaphore capillaire, écrit : « Ils vont venir avec Barberis... (*Avec*

¹⁸ « La plupart de nos auteurs ne connaissent pas toutes les ressources de la scène et tout ce qu'on peut tirer des possibilités des acteurs. Et il est à remarquer que les plus grands auteurs dramatiques de tous les temps, Shakespeare et Molière, furent des comédiens. Aussi est-ce avec un esprit « clinique » que nous nous livrons à ces recherches dans l'espoir d'éclairer, avec un peu de chance, la voie des jeunes auteurs et de les aider avec nos propres moyens dans la création de leurs œuvres. » BARRAULT, 1959 : 23.

¹⁹ Dans le manuscrit de travail de Barrault « offert par l'auteur à son metteur en scène », on trouve deux écritures : celle au stylo à encre bleu de Schehadé, située aux interlignes, et celle au crayon à papier de Barrault placée dans les marges le plus souvent. Pour les besoins de l'étude, on négligera les corrections orthographiques apportées par l'auteur et les annotations de Barrault qui construisent le spectacle, bien qu'elles livrent de riches commentaires métatextuels.

²⁰ Voir BODY, 1981 : 114.

²¹ Dans le manuscrit de *Vasco*, de nombreuses didascalies marquent des temps silencieux. Parce qu'il les a sans doute estimés trop psychologisants et inutiles du point de vue de l'action dramatique, Barrault a constamment invité Schehadé à les biffer ou les corriger. A titre d'exemple, l'indication « Un moment passe » deviendra, sous les sollicitations du metteur en scène, dans l'édition de 1957 un lieu de matérialisation de la guerre par le recours au décor sonore : « On entend dans le lointain des coups de canons espacés et sourds ». SCHEHADÉ, 1957 : 39 et 41.

²² On notera néanmoins quelques exceptions, tel le segment phrastique « je ne suis pas fatigué » préféré à « je n'ai pas sommeil » mais non-suivi par l'auteur dans la version publiée. Manuscrit de travail de *Vasco*, III, 1, p.71. Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

²³ Manuscrit de travail de *Vasco*, III, 1, p.149 (recto). Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

192
véhémence.) Je vais les ébouriffer, les embrouiller, dire n'importe quoi »²⁴. Barrault s'est également évertué à varier les émotions du spectateur en atténuant dans certains cas un comique jugé redondant, en multipliant dans d'autres cas les décalages burlesques pour désamorcer la charge pathétique d'une scène. Schehadé donne ainsi raison à son régisseur en publiant une réplique de César-Barrault, au terme de la prophétie funèbre de la mère Hilboom : « Allons manger quelque chose pour l'amour de Dieu ! »²⁵. L'intérêt du public préside à toutes les modifications ; l'intérêt du metteur en scène également... Comme il le fera avec Genet pour *Les Paravents*, le chef de troupe a tenté de policer la pièce en atténuant sa portée antimilitariste. La réécriture du monologue de Vasco le prouve²⁶ ; la suppression à la scène d'une réplique de César l'atteste encore : « Je n'aime pas les militaires : même quand ils meurent. (*Après un temps.*) On meurt avant sa mort...ou bien juste à l'heure. (*Après un temps.*) Il est mort, avant.... Comme les militaires, tant pis ! »²⁷. Comme il l'avait fait naguère avec Vitaly pour *Monsieur Bob'le*, le dramaturge accepte le compromis à la scène mais le refuse dans la version publiée. Doté de ces ciseaux de jardinier que lui confie l'auteur, Barrault a été un élagueur, un médiateur entre le public et l'auteur, un censeur parfois. S'il n'a pas été un coauteur, il a parfois joué le rôle d'un *compiler*, particulièrement dans *Vasco*. À l'image du théâtre espagnol dont il était un grand admirateur, l'animateur s'est imposé à côté des *poetes* comme un *auctor* : un chef de troupe et une autorité de la scène qui retouche le texte pour le conformer à la scène²⁸.

Quel intérêt Schehadé prête-t-il à ces ajustements ? A la différence d'autres auteurs dramatiques, Schehadé approuve dans la version publiée la moitié des suggestions de Barrault²⁹. Plus étonnant, loin d'avoir enrichi le paratexte didascalique au contact de la scène pour museler la pratique de son texte comme Jean Genet par exemple, le dramaturge l'a réduit. Il supprime l'avertissement à la publication d'*Histoire de Vasco*, il élimine de nombreuses didascalies expressives pour confier davantage de liberté au jeu des comédiens. Ces repentirs prouvent la confiance grandissante que Schehadé accorde au directeur d'acteurs : il sait que ces suppressions s'écriront d'autant mieux sur le plateau³⁰. Dans quelle mesure ces travaux à la table ont-ils pu « assagir » Schehadé ?

*

La question de l'écriture dramatique est centrale chez Jean-Louis Barrault. En opposant une « poésie de lettres » faite pour être lue à une « poésie de théâtre » faite pour être vue dans le Cahier qu'il consacre à Georges Schehadé³¹, Jean-Louis Barrault se démarque

²⁴ SCHEHADÉ, 1957 : 206.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ Ce passage antimilitariste pose problème à Barrault : « Si je priais ? O Vierge qui êtes au ciel et moi, dans cette chambre... (*Il s'arrête.*) Suis-je bête ? la Vierge n'est pas une dame de la guerre... (*D'une voix émouvante :*) Elle est pour les prairies, pour mon blaireau, mais pas pour la guerre ! ». *Ibid.*, V, 5, p. 213. Le metteur en scène propose ainsi de le biffer et d'atténuer sa portée polémique : « Je me moque du colonel Bronzo. Il est en bronze lui... Mais Marguerite, je veux qu'elle m'aime ! En faisant quoi ? en disant quoi ?... Je priais... ô vierge etc. pas pour la guerre ! Marguerite ! Marguerite ! Je serai un héros par amour... » Manuscrit de travail de *Vasco*, III, 1, p. 149 (recto). Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

²⁷ SCHEHADÉ, 1957 : 222.

²⁸ Cette idée nous a été suggérée par Christian Biet.

²⁹ Des 75 répliques et 22 didascalies modifiées par Barrault, Schehadé en retient respectivement 35 et 12 dans les versions publiées.

³⁰ Au sujet de cette « matière noire » du texte théâtral, voir J.-L. RIVIÈRE, 2005 : 11-16.

³¹ « Et il arrive aussi qu'à l'intérieur même d'une pièce écrite par un poète dramatique, on perçoive très nettement les coins où sa poésie est une poésie de théâtre, et les coins où sa poésie ne l'est pas parce qu'elle reste du domaine des lettres. Si ces poètes que le théâtre passionne, ne s'exercent pas à distinguer les deux genres de

certes de la tradition aristotélicienne en étendant le lyrisme au genre dramatique mais insiste fortement sur la nécessité d'un lyrisme de théâtre :

« Heureusement nous croyons que Schehadé est un véritable homme de théâtre car sa poésie le plus souvent ne se limite pas à des répliques, mais sait se transformer en personnages et en situation. Il y a métamorphose. Or au théâtre la poésie doit être palpable, c'est-à-dire accessible au toucher. J'aime trop les poètes (Shakespeare, Racine, Claudel, Giraudoux...) pour ne pas les inciter à la plus grande rigueur tyrannique sur l'aspect physique de la poésie de théâtre³². »

193 Cette « poésie de théâtre » procède non plus d'un mouvement centripète qui se limite au texte, mais d'un mouvement centrifuge qui investit le langage dramatique, qui « sait se transformer en personnages et en situation », et participe du langage scénique : elle doit être « accessible au toucher ». En insistant sur « l'aspect physique de la poésie de théâtre », le metteur en scène restitue toute son importance à la notion de « théâtralité ». Puisée dans le texte, cette théâtralité ne se limiterait pas à la représentation et n'aurait rien de « virtuel »³³. Elle passe et doit passer dans l'écriture dramatique.

Le premier travail de Georges Schehadé et de Jean-Louis Barrault pour dramatiser *La Soirée des proverbes* est déterminant pour l'écriture de Schehadé. Les biffures du metteur en scène révèlent en creux les « coins » où la poésie de Schehadé reste « du domaine des lettres » et ne passe pas la rampe. Ces soustractions offrent, selon nous, une saisie par la négation de la théâtralité³⁴. Barrault coupe près de 290 répliques dans le manuscrit dit « définitif ». La lettre qu'il envoie au poète le 28 novembre donne une vue synthétique de ces ajustements. La conscience dramatique du metteur en scène y est première :

« J'ai lu hier *La Soirée* devant nos camarades et quelques-uns de vos intimes comme Guy Dumur, Salah Stétié, etc. C'était une pure lecture de travail. Mon impression fut celle-ci :

Acte I : *efficace* (à alléger un peu, c'est tout).

Acte II : énormément de travail à faire dessus, même en tenant compte de ce que pourra apporter la représentation. Ce deuxième acte devrait prendre les dimensions d'un intermède.

Acte III : première moitié : résultat confus. Ce peloton de nerfs, assez irritant (mais cela venait peut-être de la *chute de tension* de l'acte précédent).

2^{ème} moitié : bonne reprise d'intérêt, réelle valeur, malgré une *petite longueur* dans la scène de l'astre (facile à corriger). Votre fin m'a paru émouvante.

Résultat : il faudrait donc que vous veniez pour apporter les modifications nécessaires »³⁵.

poésie, nous risquerons un jour d'être entraînés par eux vers un chemin d'où nous ne pourrions plus sortir. » BARRAULT, 1954 : 77.

³² *Ibid.*, p. 78.

³³ « La théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et relative. La seule théâtralité concrète est celle de la représentation. » UBERSFELD, 1996 : 47. On rejoindra ici la thèse « textiste » de Michel Corvin : « Mon propos est autre : il tend à montrer non pas que le cadre formel d'une œuvre est virtuellement théâtralisable – ce sur quoi tout le monde est d'accord – mais que l'interprétation dramaturgique, c'est-à-dire la perception globale d'un texte conçu à la fois comme corps (une matière) et une pensée résulte de l'ensemble des propositions didascaliques et stylistiques que certaines œuvres [...] offrent de façon à la fois patente et latente, fonctionnelle et symbolique. » CORVIN, 1996 : 96.

³⁴ En se gardant d'une démarche essentialiste, on tentera de saisir en pratique ce qui fait théâtre ou non dans l'œuvre de Schehadé. Il ne s'agit plus de soustraire et d'évincer, comme nous y invite Roland Barthes, l'argument écrit du théâtre pour isoler la théâtralité, mais d'interroger empiriquement les biffures de la scène pour éclairer le texte restant. Voir Roland Barthes : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. » BARTHES, 1963 : 41.

³⁵ Nous soulignons. Fonds Georges Schehadé/IMEC.

195

Contre toute attente, Barrault n'invite pas l'auteur à rendre son écriture plus agonistique. Ici, il déprécie le « peloton de nerfs » des premières scènes de l'acte III, les chamailleries de Jules Faton et de Marc Topoloff ; ailleurs, il enjoint le créateur à substituer les actes à des tableaux, l'encourageant ainsi à privilégier l'imagerie poétique sur l'action dramatique. En revanche, il cherche, par la soustraction des répliques et la compression des séquences, à accroître le rythme scénique³⁶. Barrault exhorte enfin l'écrivain à narrativiser son écriture : « Au temps où nous montions *La Soirée des Proverbes*, confie-t-il, Schehadé me demanda [...] quel genre de pièce nouvelle je désirais qu'il nous écrivît. "Raconte-nous une histoire" lui dis-je »³⁷. L'auteur, qui se targuait de privilégier l'allégorie sur la fable, s'y emploie³⁸. Un souvenir d'enfance de Barrault lui inspire en partie l'histoire de *Vasco*³⁹. Ce revirement, qui n'a pas échappé aux critiques de l'époque⁴⁰, s'imprime dans la composition des autres pièces. L'utilisation de la fable n'est pas naïve. C'est moins l'histoire qui intéresse Schehadé que la mise en récit : une situation est posée comme problématique (les morts de Zanzi, de l'aspirant James Hogan ou de l'Emigré de Brisbane) et invite les autres protagonistes à la recherche de son déchiffrement. Certes l'enquête contient sa part d'esbroufe (l'Emigré n'est pas originaire du village, le dérèglement de la microsociété de l'auberge Borromée ne peut être débrouillé par une pensée scientifique et rationaliste), mais elle oriente l'action dramatique. Sous les sollicitations de Barrault, l'incursion d'une histoire après *La Soirée* provoque le passage d'un théâtre de l'énigme à un théâtre à énigme. A l'intérieur des scènes, l'inflexion de l'écriture dramatique s'observe également. Dans les deux premières pièces⁴¹, Schehadé refuse la diégèse et fréquemment la mimèse : les moments hyperboliques que sont l'extase de José Marco dans *Bob'le*, le voyage en carrosse d'Argengeorge dans *La Soirée* sont par exemple soustraits au regard du spectateur. Le récit de l'action et la description de la vision sont l'essentiel de l'événement théâtral. C'est sur eux que reposent entièrement la progression de la pièce. La succession des images verbales qui s'appellent mutuellement fait la qualité dramatique de la pièce. Chacune en crée également la tension. En l'absence de référent, les personnages débattent sur la légende à accorder à l'image⁴². L'opacification du référent dans le discours, ou sa pure soustraction sur le plateau, doit maintenir seule l'intérêt du spectateur. S'il est mu par un désir de voir, qui n'est autre qu'un désir de théâtre et de représentation, ce procédé y parvient. Sinon, il ennuie le public. Pour ne plus s'y risquer, Schehadé reprendra les

³⁶ Pour accroître la tension dramatique des scènes, Barrault supprime les répliques qu'il estime inutiles. Parmi les 290 paroles biffées dans la version scénique de *La Soirée des proverbes*, on trouve 10,5% de répliques qui redoublent ce qui est vu sur le plateau, 14,5%, de commentaires méta-énonciatifs qui glosent ce qui est dit, 17% de digressions qui éloignent de l'action principale, 12% d'échanges phatiques qui relancent la conversation sans rien apporter à la narration.

³⁷ BARRAULT, 1957a : 39.

³⁸ « Il y a bien sur une histoire, mais ce n'est pas à moi de la raconter. » confie Schehadé dans *Arts* du 7 janvier 1954. Citation extraite dans BAGLIONE, DICHY, 1999 : 159.

³⁹ « Puis un soir, tandis que nous remuions des souvenirs d'enfance, je lui racontai comment, tout enfant, j'étais effrayé par le comportement étrange de la dame chez qui mon père m'avait mis en pension. Cette dame était veuve d'un militaire de carrière. Au-dessus de son lit était suspendu au mur le portrait de son défunt, au regard et à la moustache redoutables. Je dormais dans cette chambre et chaque soir je tremblais à la cérémonie à laquelle la pauvre dame se livrait ; debout sur son lit, elle parlait au portrait de son mari... "Lui", disait-elle, lui répondait. Schehadé nous envoya avec beaucoup d'obéissance (qui est le signe majeur de la puissance créatrice) une Histoire où il est beaucoup question de militaires et même, parfois, de veuves. C'était l'histoire du petit coiffeur nommé Vasco. » BARRAULT, 1957 : 39.

⁴⁰ « *Vasco* marque incontestablement une date dans l'œuvre de Georges Schehadé. Pour la première fois, ce poète – à qui l'on pouvait reprocher jusqu'ici (et nous les premiers) une certaine tendance à étouffer l'action dramatique sous le verbe- opère ce que nous appellerions un virage et rend enfin à l'action et à la composition théâtrale leur primauté nécessaire. Je crois savoir que Barrault n'est pas étranger à cet heureux progrès. » LEBESQUE, 1956.

⁴¹ *Chagrin d'amour* mis à part.

⁴² Pour exemples : SCHEHADÉ, 1951 : 32 et 60.

rouages bien connus du suspens et préférera une dramaturgie de la tension à une dramaturgie de la contemplation. Au désir de voir se substituera donc à partir de *Vasco* un désir de savoir.

Le lyrisme cède ainsi, sous l'influence de Barrault, à une situation dramatique plus forte. L'auteur tire les enseignements des nombreux arrangements de *La Soirée des proverbes* et se conforme aux attentes de son metteur en scène. La diminution du nombre de biffures dans les versions à la scène des autres pièces l'attestent⁴³. Sans la rendre classique, au sens aristotélicien du terme, le metteur en scène oblige malgré tout l'écriture de Schehadé à être plus conventionnelle. L'évolution du langage scénique suit-elle un parcours similaire ?

*

« Quand j'écris, tout me paraît parfait, confie Schehadé. Ça se passe dans l'abstrait. [...] Les personnages se meuvent sur un plateau idéal. [...] Barrault m'aide à effectuer ce passage du rêve à la réalité⁴⁴. » par son élaboration d'un spectacle et par sa contribution à la genèse d'une écriture scénique. L'auteur n'a pourtant pas attendu l'animateur de théâtre pour explorer les possibilités du plateau⁴⁵. Sa correspondance et ses quelques avertissements aux metteurs en scène témoignent des exigences très fermes du dramaturge en matière de jeu, de distribution, de décor et de costume⁴⁶. Si Schehadé ne s'invente pas avec Barrault « écrivain scénique », il le devient néanmoins autrement.

Sujet de dissension entre l'auteur et le metteur en scène⁴⁷, lieu de cristallisation des problèmes entre le lyrique et le scénique, l'acte II de *La Soirée des proverbes*, supprimée de moitié à la scène, révèle les limites de la dramaturgie schehadienne et permet de penser, sous l'influence de Barrault, le passage d'une « dramaturgie *in absentia* », une écriture lyrique sans ancrage scénique, à une « dramaturgie *in praesentia* », une écriture scénique qui établit sa poésie sur le plateau. Au risque d'appauvrir l'enjeu spirituel de la pièce⁴⁸, le directeur de troupe n'hésite pas à biffer la première intervention du chœur qui célèbre la vision d'un retour miraculeux aux prémisses du monde, la seconde qui rend effectif le voyage dans la nacelle invisible de l'Esprit par la mention des « clics clacs », la récitation de Marc Topoloff, la

⁴³ Loin des 290 répliques de *La Soirée des proverbes* supprimées à la scène, *Le Voyage* n'en compte que 81. 35 d'entre elles sont suivies à la publication.

⁴⁴ Propos de Georges Schehadé recueillis par Claude Sarraute. SARRAUTE, 1961.

⁴⁵ La pétrification des personnages dans *Monsieur Bob'le* à la scène 8 de l'acte II et la transmutation de l'aire scénique en espace psychique à l'Acte III témoignent de la pensée scénique de l'auteur. Ajoutons que Schehadé a assisté aux répétitions de la pièce à la Huchette.

⁴⁶ Pour prévenir tout emploi caricatural de ses personnages, le dramaturge précise dans son avertissement d'*Histoire de Vasco* les modalités du comique : il « doit naître de l'excès même de rigueur dans la mise en scène et l'interprétation, compte tenu des indications données dans le texte ». Voir le manuscrit de travail du metteur en scène. Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF. Schehadé se montre également très attentif à la distribution. Pour le rôle du menuisier Raphaël, il désapprouve Brunot et préfère Barrault. On trouve une pareille réserve à l'égard de Simone Valère, naguère Hélène dans *La Soirée des proverbes*, qui devait interpréter Marguerite. Le dramaturge obtient gain de cause, puisque c'est la jeune Annie Fargue qui se voit attribuer le rôle. Schehadé est également vigilant à l'écriture du spectacle. Il émet quelques doutes sur le choix de Jean-Denis Malclès au décor, estimant sans doute l'univers du scénographe de la Comédie-Française fort éloigné du sien. Il s'en montre néanmoins satisfait en prolongeant avec lui la coopération dans *L'Emigré de Brisbane*.

⁴⁷ Schehadé est intervenu pour défendre son acte : « Cher Jean-Louis, je trouve que le trio (Vous, Philippe l'Effrayant et Castor) devant la maison contribuait à donner *plus de magie* à la pièce, *je vous assure*. Je vous serais très reconnaissant de rétablir ces ombres devant la maison avec bien entendu les dernières simplifications que vous avez faites. » Billet manuscrit non-daté. Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

⁴⁸ Robert Kemp et Salah Stétié le lui ont reproché. Adrienne Monnier note également à propos des biffures du deuxième acte : « Peut-être au point de vue du public ordinaire, est-ce mieux ainsi ; les scènes supprimées piétinaient, fort poétiquement du reste ; du fait qu'elles se passaient dans une demi-obscurité, en contre-bas des fenêtres, elles semblaient longues – pas à moi qui les aurais aimées plus longues encore ; toujours est-il que les suppressions ont nettement amélioré le mouvement général, elles permettent d'arriver au troisième acte avec un cœur assez disponible pour qu'il puisse battre aussi fort que le veut le poète. » MONNIER, 1976 : 637.

196

197

198

figuration de l'emblème du silence, le poisson Marcellus, et la tentative de Philippe L'Effrayant d'accéder à la vue de cette soirée merveilleuse. Ce n'est pas uniquement le ralentissement du rythme dramatique et l'intégration de ces stases poétiques dans la facture de la pièce qui suscitent la méfiance de Barrault, c'est en premier chef la question de la scène⁴⁹. L'artiste, passé maître dans l'art de représenter le chœur chez Claudel par des ballets et des mouvements de grande ampleur, a sans doute estimé dommageable que celui-ci ne soit pas figuré chez Schehadé. « Rez-de-chaussée surélevé d'une maison de campagne doucement éclairée. Trois grandes fenêtres toutes vitres closes⁵⁰. » indique une première didascalie ; « on entend [le chœur] de l'intérieur de la maison » précise une autre⁵¹. C'est la place centrale du hors scène qui importune l'homme des planches. Loin de séduire le régisseur, la scénographie de la maison -composée de châssis qui tiennent lieu de cache et d'écran en permettant dans le cadre des fenêtres la figuration d'un théâtre d'ombres- ne retient pas son attention. Le metteur en scène estime non-viable à long terme la soustraction sur scène de la merveille. Pour Schehadé, au contraire, le hors scène demeure le lieu de la consécration poétique. Derrière ces fenêtres de lumière doit être célébrée la parousie du « désordre clair »⁵², la résurrection prodigieuse de l'enfance et de la jeunesse perdues. Le mystère, parce qu'il est mystère, ne peut qu'être caché chez Schehadé. Lorsque le spectateur a accès à l'intérieur de la maison par l'inversion subtile du dispositif scénique, il devra encore se contenter de la teichoscopie de Jules Faton qui explore le ciel avec une longue-vue. Ouvrir l'espace par sa clôture, marquer la présence par l'absence, révéler par l'ombre la lumière sont certes des gestes scéniques mais ils procèdent plus largement d'une poésie de lettres : anémier la vue pour animer la vision, c'est privilégier un théâtre de l'oreille et entendre figurer l'infigurable par la seule puissance incantatoire de la lyre. Or priver d'assise physique l'espace poétique pour privilégier exclusivement l'imagination est difficilement tenable pour Barrault. Une poésie de théâtre est une poésie qui accorde davantage de confiance au pouvoir figural de la scène. Ce n'est donc pas les modalités d'une écriture dramaturgique que le metteur en scène va chercher à étoffer mais une conception du théâtre qu'il va tâcher d'enrichir.

Le metteur en scène invite le dramaturge à passer d'une écriture spéculaire, qui consacre seule l'image verbale, à une écriture du spectaculaire, qui réhabilite l'image scénique. Dans *Histoire de Vasco*, l'esprit d'enfance est autrement célébré que dans *La Soirée*. Les personnages ne cherchent pas vainement à le retrouver mais à le conserver en temps de guerre. Il en va de leur propre innocence. Le jeu s'offre comme un ultime refuge aux hostilités du monde. Cette théâtralité affichée se retrouve par exemple dans les détournements des attributs guerriers. Le chapeau de Septembre devrait, selon César, être un bateau voué à naviguer sur les flots d'un bassin et son pistolet, selon le lieutenant lui-même, tenir lieu de casse-noisette⁵³. Cette fois, Schehadé introduit l'objet sur scène. Il en a d'ailleurs une vue très précise lorsqu'il dessine à la main ledit couvre-chef dans le manuscrit de travail de Barrault. Le verbe poétique continue à faire image, mais il ne fait plus à lui seul l'image. Sa conjugaison avec le référent sur scène est désormais la condition du voir. On passe d'un art de

⁴⁹ Avant de le supprimer, Barrault avait demandé à ses acteurs de déclamer la mélodie, tandis que Schehadé préférait qu'elle soit chantée. L'un voulait fondre l'intervention du chœur au reste de la scène, l'autre accuser la merveille. La couture de cette pièce hétérogène au reste de l'étoffe dramatique a donc posé souci au metteur en scène. L'auteur, par la suite, en tirera les enseignements. Dans *Histoire de Vasco*, les paysans (II, 1) ainsi que les matelots du *Voyage* (II, 3) tiennent lieu de chœur. Dans les deux cas, la parole chorale est distribuée et adressée. Elle s'ancre dans une réalité populaire et, incarnée par des personnages comiques, participe davantage du spectacle.

⁵⁰ SCHEHADÉ, 1954 : 69.

⁵¹ *Ibid.*, II, 2, p.76.

⁵² « Mais la lune est un cristal de bonheur/Et l'enfant se souvient d'un grand désordre clair ». SCHEHADÉ, 1952 : 58.

⁵³ SCHEHADÉ, 1957 : 65.

199
la métaphore à un art de la métamorphose. Le lyrisme n'a pas cédé à la scène, il s'est déplacé sur la scène. La réalité est toujours poétique, mais elle coïncide désormais avec une dramaturgie de la naïveté, une perception enfantine du monde qui réenchante le réel. Barrault n'est pas étranger à cette conversion du langage poétique. Il en fournit les moyens d'expression. Le disciple d'Etienne Decroux a invité Schehadé à préféré un art de l'*actio* à un art de la *declamatio* en le sensibilisant au mime corporel. L'attention aux gestes est nulle dans *Monsieur Bob'le*. Et l'ivresse du facteur qui n'est l'objet d'aucun jeu de physionomie d'en témoigner : « on la devine à son nez »⁵⁴. Le langage du corps atteint, en revanche, un point d'orgue dans *Histoire de Vasco* quand le personnage principal coiffe un client imaginaire avec d'abstraites ciseaux ou trahit sa pensée par un geste qui infirme son discours⁵⁵. De la même façon, le dramaturge introduit la mer, naguère motif poétique relayé hors scène, sur le plateau des *Violettes*. Le récit de la tempête de Madame Borromée au cinquième tableau fait rendre gorge aux protagonistes. Plus encore, en s'inventant mimographe dans *L'Habit fait le prince*, Schehadé confie désormais l'essence du fait théâtral à l'image visuelle. La parole s'est tue. Le poème dramatique ne se suffit plus à lui-même. La scène est devenue indispensable à son énonciation. L'effet lyrique procède de l'écriture scénique. Il s'agit désormais, comme L'Ecolière Follète, d'écouter « à travers [l]es cils »⁵⁶. De même que Monsieur Bob'le avait sensibilisé les habitants de Paola Scala à la poésie des mots, « Jean-Louis César » a converti Schehadé à la poésie du plateau⁵⁷. Cette conversion, insufflée par Barrault, ne s'apparente nullement à une apostasie poétique. La pantomime et le théâtre d'objet ne font pas entorse à l'univers de Schehadé, ils y participent pleinement avec ce style « charmant, un peu désuet, naïf, enfantin, émouvant par sa candide sincérité et par ses images comiques »⁵⁸. En invitant Schehadé à rendre le plateau indispensable à la fabrique poétique de son univers, l'initiateur d'un « théâtre complet » a fait de son auteur un dramaturge complet.

*

200
Si à partir d'*Histoire de Vasco*, l'oeuvre théâtrale de Schehadé connaît un revirement qui a souvent déçu, l'étude des fonds montre qu'il ne faut pas imputer hâtivement la responsabilité à son travail avec Barrault. Ce sont d'abord et surtout les efforts du poète pour se rapprocher du grand public et être de son temps qui ont nui à sa dramaturgie. En privilégiant la satire et sa prise sur le monde au détriment du lyrisme, Schehadé ne veille plus à la mesure d'un « réalisme poétique ». Comme ses personnages, il a perdu la naïveté du regard. Barrault l'avait pourtant mis en garde : « Ne faisons pas exprès d'être imposables, mais ne cherchons qu'à être sincères et honnêtes »⁵⁹. La collaboration auteur/metteur en scène ne saurait à elle seule expliquer l'évolution d'une écriture dramaturgique. Dans le champ de force théâtral, le public est un pôle dominant. Que le contact de l'auteur avec son régisseur ait contribué à rendre l'écriture dramatique de Schehadé plus conventionnelle et à briser l'abstraction lyrique grandissante de *Monsieur Bob'le* et de *La Soirée des proverbes*, il n'en est que certain ; qu'il ait fait entorse à son univers poétique, cela l'est moins. Le partenariat n'a pas trouvé dans les salles le succès escompté mais Barrault a inspiré Schehadé, comme

⁵⁴ SCHEHADÉ, 1951 : 26.

⁵⁵ SCHEHADÉ, 1957 : 54-55 et 176.

⁵⁶ SCHEHADÉ, 1954 : 111.

⁵⁷ C'est de ce nom que le metteur en scène signe une lettre de Londres, le 21 février 1958. Fonds Georges Schehadé/IMEC. Le rôle de César a d'ailleurs été écrit pour Barrault, et l'on notera les points communs entre la description du personnage, maître des métamorphoses, éminent savant de la merveille, et le chef de troupe : « C'est le Roi de la fantaisie. Très humain. Cheveux gris-blanc bouclés. Une sorte de poète-prophète-bohème, un peu camelot. » Avertissement de l'auteur. Manuscrit de travail d'*Histoire de Vasco*. Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

⁵⁸ A propos du genre de la pantomime. BARRAULT, 1957b : 97.

⁵⁹ Lettre de Jean-Louis Barrault à Georges Schehadé du 28 mars 1954. Fonds Georges Schehadé/IMEC.

naguère Jovet avec Giraudoux. « Il faut, tout de même, que tu saches, que tu n'as pas semé des pierres » lui écrit le poète⁶⁰. Sur l'eau, des violettes peut-être.

Sophie GAILLARD
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

201
BIBLIOGRAPHIE

BAGLIONE D., DICHY A., 1999, *Georges Schehadé, poète des deux rives*, IMEC/Dar An-Nahar, coll. « Empreintes ».

BARRAULT, J.-L., 1954, « Georges Schehadé », *Cahiers Renaud-Barrault*, 4, Julliard.

BARRAULT, J.-L., 1957a, « L'histoire du petit coiffeur nommé Vasco... », *L'Avant-scène*, 160.

BARRAULT, J.-L., 1957b, « De l'art du geste », *Cahiers Renaud-Barrault*, 20, Julliard.

BARRAULT, J.-L., 1959, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion.

BARRAULT, J.-L., 2010, *Une Vie sur scène*, Flammarion.

BARTHES R., 1963, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Seuil, coll. « Points », 1981.

BODY J., 1981, « La main de Jovet dans le texte de Siegfried », *Cahiers Jean Giraudoux*, 10.

CORVIN M., 1996, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, 26.

DICHY Albert, 2012, « Georges Schehadé par lui-même », actes du colloque *Les Langages poétiques de Georges Schehadé*, dir. Yannick Hoffert, Université de Lorraine. A paraître.

LEBESQUE M., 1956, *Carrefour*, article du 24 octobre.

LEMARCHAND J., 1961, *Lettres Françaises*, article du 23 février.

LEMARCHAND J., HOFFMANN-MARTINOT V., 2009, *Le Théâtre nouveau, 1947/1968 : Un combat au jour le jour*, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF ».

MARTENS D., 2012, *Le Théâtre du poète. Correspondances dramatiques et dossier de réception*, H. de Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XXe-X ».

MONNIER A., 1976, « A propos de *La Soirée des Proverbes* », *Les Lettres nouvelles*, janv-juin 1954, Nedeln/Liechtenstein, KKraus Reprint.

POIROT-DELPECH B., 1961, *Le Monde*, article du 22 février.

⁶⁰ Georges Schehadé à Jean-Louis Barrault de Beyrouth le 1^{er} juin 1972. Fonds Barrault/Arts du spectacle de la BNF.

RIVIÈRE, J.-L., 2005, « La matière noire. Génétique et théâtralité », *Genesis*, n°26.

SARRAUTE C., 1961, « Georges Schehadé nous parle de son Voyage en pays de poésie », *Le Monde*, article du 17 février.

SCHEHADÉ G., 1951, *Monsieur Bob'le*, Gallimard, coll. "Le Manteau d'Arlequin".

SCHEHADÉ G., 1952, *Les Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1969.

SCHEHADÉ G., 1954, *La Soirée des proverbes*, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin ».

702 SCHEHADÉ G., 1957, *Histoire de Vasco*, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin »

SCHEHADÉ G., 1961, *Le Voyage*, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin »

STÉTIÉ S., 1954, « *La Soirée des proverbes* au petit théâtre Marigny », *Les Lettres nouvelles*.

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Belin.