

PHÈDRE DE JEAN RACINE
ET
PARTAGE DE MIDI
DE PAUL CLAUDEL :
UN THÉÂTRE POÉTIQUE, ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE
(ENTRE VOIX PARLÉE ET SILENCE MUSICAL)

« Des sons se détachent de la voix, entrent dans l'air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l'air ; quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que la main quand elle traverse l'air à la rencontre d'une autre main, et dans ce geste on peut lire l'alphabet entier du désir, le besoin du corps d'être arraché à soi, alors même qu'il demeure dans la sphère de son propre mouvement.

Paul Auster, *Les Espaces blancs* »¹.

Introduction

En tant qu'intermédiaire entre le corps et le texte, la voix pose question dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel. En effet, au sein de ce corpus, le langage, né du silence et créé par les deux poètes dramaturges, s'écarte fortement du corps de l'interprète, lequel est, quant à lui, pourtant pleinement investi dans la représentation afin de faire ressentir aux spectateurs des émotions intenses telles que la passion monstrueuse, le déchirement, la haine ou la mort. Dès lors, faut-il dire ou lire ces deux pièces de théâtre ? Autrement dit, faut-il s'en délecter comme d'une partition ou les faire résonner à l'orchestre ? L'effet de distance dont il est ici d'emblée question rend le théâtre racinien et claudélien " poétique " ; ce qui, selon Patrick Dandrey, n'est pas le cas de tous les théâtres. En effet, le langage dans le « théâtre poétique » n'est jamais transparent. Ceci étant dit, qu'est-ce précisément que le « théâtre poétique » ? Nous est-il permis de le définir ? Quels en sont les enjeux et les implications ? Ces

¹ David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 175.

questions feront l'objet de la première partie de notre étude. Dans un second temps, nous nous focaliserons sur le corpus théâtral choisi, à savoir *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel quant à l'entrelacement, entre présence et absence, de la voix et du silence. La troisième et ultime partie de notre article sera davantage, quant à elle, une réflexion *méta-poétique* sur le théâtre.

1. « Un théâtre poétique » ? : définition, enjeux et implications

L'écriture théâtrale est poétique. Telle est la proposition préambulaire énoncée par Denis Guénoun, initiateur d'une rencontre autour du théâtre et de la poésie². À l'instar de *Phèdre* de Jean Racine et de *Partage de midi* de Paul Claudel, les grands textes théâtraux sont des poèmes. La tragédie et le drame (héritier du genre tragique) allient l'écriture théâtrale à l'écriture poétique. Au théâtre, le poème constitue le dire inaugural. Pourquoi le poème se dit-il à voix haute ? Pourquoi le poème se donne-t-il à voir et à entendre dans cet espace singulier de monstration qu'est le théâtre ? Pourquoi le théâtre, pour se définir en tant que tel, fait-il appel et sollicite-t-il le poème ? Pourquoi le poème est-il autant désiré par le théâtre et inversement, qu'est-ce qui est théâtral dans le poème ? Précisons que *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel sont, avant toute chose, des pièces de théâtre qui interrogent le langage par le prisme de l'invisible et du silence ; silence de « ceux qui savent », autrement dit, des « avertis ». Comment dès lors interpréter ce paradoxe aux effets significatifs ? En d'autres termes, comment le théâtre peut-il donner d'autant plus à voir qu'il parvient à se taire pour mieux instruire ?³.

Selon Denis Guénoun, le théâtre ne veut rien et n'est rien⁴. L'essence du théâtre est le poème. Autrement dit, le théâtre est le mouvement qui vise à exposer le poème. De ce constat liminaire, découlent des propositions secondaires. Si le théâtre expose le poème et vise à l'exposition poétique, pourquoi le poème désire-t-il le théâtre ? En d'autres termes, quelle est la force proprement scénique de la poésie verbale ? Comment et pourquoi le dire poétique fait-il théâtre ? Pour tenter de répondre à ces questions, il y a lieu de se focaliser sur l'hypotypose. Cette figure de rhétorique et de pensée décrit une chose d'une manière si intense qu'elle apparaît

² Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).

³ Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre> (page consultée le 14 juin 2019).

⁴ Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).

animée et pleinement vivante aux yeux des spectateurs. Le théâtre prend véritablement au mot l'hypotypose. Ce désir poétique de (re) présenter une *opsis* (une « mise en scène ») sans lequel le poème n'existe vraisemblablement pas, le théâtre le prend pleinement en charge. Comment le théâtre défie-t-il l'hypotypose, intimement liée au poème ? Il ne suffit sans doute pas de mettre scéniquement en exergue le dire pour que cela s'apparente à un acte théâtral. Par le théâtre, le poème est mis en action(s) et en *dramata*. La parole théâtrale est *performative*. En d'autres termes, au théâtre, il suffit de prendre la parole pour déclencher l'action. Si, en tant que poème scénique, le poème est dit sur scène, il ne relève pas de l'incarnation. S'incarne ce qui, par définition, n'est pas physique pour, *in fine*, le devenir. *A contrario*, le poème, uniquement parlé ou silencieusement pensé, est bel et bien physique. De l'audible au visible, du pensé à l'*opsis* et au spectacle, il y a un transport et un transfert du mode verbal ou pensé au mode physique et visuel. Quand le visible devient poétique et se donne à lire et à voir comme poème – poème physique, visuel et scénique –, une métaphore physique et un transfert matériel adviennent de corps à corps sur scène. Dans un corps montré, la métaphore scénique donne précisément à voir un autre corps qui physiquement le travaille. Les métaphores scéniques font ou s'apparentent à une poésie matérielle. C'est précisément au statut actorial d'habiter un tel acte. L'acteur qui joue est à la fois l'acte poétique et la métaphore scénique. Nous reviendrons sur ce phénomène d'*incarnation*⁵.

2. Le (non-) dit : la voix *pour* / *contre* le silence ?

En 1677, face au succès triomphal de l'opéra, qualifié de « tragédie lyrique » ou de « tragédie mise en musique »⁶, Jean Racine ressent vraisemblablement le besoin de rédiger *Phèdre* avant de se terrer dans le silence⁷. Il en va semblablement de Paul Claudel. En effet, en 1905, pris d'un amour passionnel pour Rosalie Vetch, il écrit *Partage de midi* et ne tolère la représentation d'une nouvelle version de ce drame – qu'il a lui-même modifiée – qu'en 1948,

⁵ Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217> (page consultée le 14 juin 2019).

⁶ Quand Jean Racine rédige *Phèdre* en 1677, la « Querelle des Anciens et des Modernes » fait rage. Un des enjeux de cette querelle est l'opéra, art moderne et tragédie entièrement chantée que les Modernes assimilent à la tragédie grecque. Toutes deux sont caractérisées par le chant et la danse. Jean Racine entend réaffirmer la supériorité de la tragédie parlée sur la tragédie lyrique. Avec son ami Nicolas Boileau, Jean Racine est davantage partisan des Anciens. Autrement dit, tous deux défendent l'idée selon laquelle la création artistique nécessite obligatoirement d'imiter les Anciens. Dans ce cadre, *Phèdre* sert à réaffirmer les valeurs morales tragiques. L'art tragique cherche à exprimer, de manière réglée, le dérèglement. La violence passionnelle tend à devenir davantage verbale et à s'apparenter à un affrontement psychologique.

⁷ À la demande de Madame de Maintenon, Jean Racine, désormais historiographe du roi Louis XIV, revient sur le devant de la scène théâtrale pour créer *Esther* et *Athalie* à destination des demoiselles de Saint-Cyr.

à la demande de son ami, le metteur en scène Jean-Louis Barrault⁸. Jean Racine et Paul Claudel décrivent « une saison en enfer de la passion comme une illumination poétique et visionnaire »⁹. Jean Racine est le précurseur de l'inconscient, duquel Paul Claudel va être grandement imprégné. Ces deux dramaturges réussissent pleinement à exprimer le désordre des passions et à créer une complexité à partir d'une relative simplicité. *Partage de midi* présente la situation conjugale stéréotypée suivante : la femme, le mari, l'ancien amant, le nouvel amour-amant et remet ainsi en cause les conventions sociales en vigueur à la fin du XIX^{ème} siècle. Dans le même ordre d'idées, *Phèdre* allie deux sujets :

- Par quiproquo fatal, un père condamne à mort son fils et finit par le regretter : Thésée, Hippolyte et le monstre.
- Une belle-mère convoite de façon incestueuse son beau-fils. Plutôt que de dénoncer son propre amour, elle s'arrange pour faire accuser Hippolyte.

Jean Racine parvient à conjuguer ces deux thèmes par l'intervention du personnage d'Aricie. Cette jeune femme est, d'une part, (réciproquement) passionnément aimée par Hippolyte ; ce qui va provoquer la jalousie de Phèdre. D'autre part, Aricie est aussi et surtout l'ennemie de Thésée, le père d'Hippolyte. Tout l'enjeu de la tragédie réside dans le retour de la figure paternelle. Au vers 827, soit à la moitié de la tragédie, Thésée revient. Il y a donc un avant et un après ce retour inopiné. Auparavant, à l'annonce de la mort de Thésée, au cours de l'acte II, Hippolyte se déclare malgré lui à Aricie et, de la même manière, Phèdre se déclare malgré elle à Hippolyte. Thésée ne pèse désormais plus sur ce langage passionnel qui n'aurait pas dû être exprimé. Les scènes raciniennes d'aveu et les scènes claudéliennes de rencontre – au sens fort du terme, en ce qu'elle révèle quelque chose à soi-même et déjoue les attentes –, passent, entre présence et absence, de la voix au silence. Comment le silence « musical » alterne-t-il spécifiquement avec la voix parlée ? Pourquoi nous est-il permis d'affirmer que ces deux pièces de théâtre se construisent comme un opéra syllabé, à défaut d'être chanté ? Comment et où situer la passion née d'un seul regard ?

⁸ Au cœur de la « querelle du vers libre », Paul Claudel va, aux côtés de Stéphane Mallarmé, s'opposer à René Ghil, partisan de l'instrumentalisation du verbe. D'une part, Paul Claudel entend dé-référentialiser le langage par des répétitions ou des différences et revenir ainsi aux fondamentaux du signe. Entre 1880 et 1935, par la prégnance du modèle musical, les artistes comprennent que les arts peuvent se passer de mots. D'autre part, dans *Partage de midi*, le dramaturge entend insister sur la puissance imageante de l'autre, autrement dit réintégrer, à l'intérieur des mots, la puissance évocatrice des images, des illustrations et des monstrations d'affectivité desquelles la musique rend compte au sein de l'opéra ou de la symphonie.

⁹ Tels sont les mots de Patrick Dandrey.

Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217> (page consultée le 14 juin 2019).

Le regard dont il est ici question se veut intense et vise inlassablement la totalité de l'être. Or, le regard ne peut jamais être plein, car l'objet perçu, à savoir l'être convoité, ne cesse de se dérober. Le regard est ainsi voué à l'insatisfaction et à l'inassouvissement. Derrière ce que l'on voit, il y a ce que l'on entrevoit et ce que l'on ne voit pas, autrement dit, l'inconscient. « Voir » peut désigner le savoir et la connaissance précise des vérités temporelles et spirituelles. Ce verbe peut aussi – et tel est le cas ici –, renvoyer à un élan affectif inopiné, à la convoitise amoureuse, à la présence de l'être désiré et à la prescience d'une funeste fin (punition et malédiction divine). Ce verbe oscille donc entre présence et absence vis-à-vis du silence, entre clarté et l'obscurité, savoir et aveuglement.

Les protagonistes raciniens et claudéliens sont « profonds ». Même s'ils ne sont pas entièrement visibles, ces personnages sont en revanche caractérisés à la fois par l'outrance et le manque. Le regard convoite et fait souffrir. Les scènes s'apparentent à des entrevues au cours desquelles les personnages s'adressent l'un à l'autre et s'entre-regardent. Ces regards sont autant synonyme d'étreinte que de blessure et peuvent troubler les âmes. Les contraires s'attirent. La poésie témoigne de ce paradoxe et de cette alliance entre pureté et monstruosité. La parole parlée fait ainsi place au langage silencieux de l'œil et au pouvoir signifiant du corps. Dans sa violence possessive, l'acte de voir contribue à la magie de ces deux textes théâtraux. L'œil du lecteur se voit introduit au cœur d'un échange silencieux de regards. Par conséquent, ce n'est pas la scène qui est mise en exergue mais bel et bien un arrière-pays qui existe uniquement pour et par la vue et se situe au-delà des mots. Les amants raciniens et claudéliens se sont tout d'abord vus pour ensuite s'aimer et/ou se haïr et leur discours ne cesse de s'axer sur le regard. En effet, ils brûlent de « se revoir », désirent se voir tout en étant parfaitement conscients qu'ils ne se verront peut-être plus. C'est ainsi qu'ils sont confrontés à la logique de la répétition qui peut devenir révélation, au perpétuel recommencement et à l'espoir menacé. Leur histoire d'amour n'en finit pas de finir et leur bonheur est synonyme d'agonie. Ils se laissent guider par la passion avec lassitude et cette pesante fatigue devient l'arme inédite de l'amour. Un mot ou un silence fatal et funeste fait tout basculer. Étant donné que les personnages préfèrent s'éviter, quand ils se retrouvent face à face l'un de l'autre, ils ne peuvent s'empêcher de se parler, beaucoup pour ne rien dire. Les protagonistes souhaitent en fait paradoxalement revivre pour la première fois cette passion née d'un regard.

La parole existe pour accompagner voire prolonger le regard et paraît être l'intermédiaire entre le premier et l'ultime regard sur un être inter (-) dit duquel l'image s'éclaire sur fond d'obscurité. C'est dans cet entre-deux qu'adviennent les modulations du chant racinien et claudélien. L'être se chante uniquement dans le mouvement qui le porte au regard ou le prive de voir. La puissance du regard demeure pleinement intégrée à l'intérieur du vers – l'alexandrin pour l'un et le vers libre pour l'autre – et crée une ligne horizontale sur laquelle s'amuît la parole. C'est pourtant là que triomphe pleinement cette parole, car elle existe dans ce qui semble l'exclure, en d'autres termes le silence, l'espace et les lignes de force affectives.

Chez Jean Racine et Paul Claudel, amour rime avec fatalité. « L'amour convie le lyrisme à remodeler indéfiniment le langage, à mettre en cause les règles et les formes, à s'aventurer vers les territoires de la musique et du silence »¹⁰. Seul l'amour confère un sens à la solitude et au silence. Le silence ne s'apparente alors pas tant à un déficit de parole qu'à une présence amoureuse liée au mystère, à la communion avec le sacré et avec les profondeurs de l'être. Ce silence est avant tout intérieur et incite à l'écoute. À défaut de le posséder, nous accueillons le silence amoureux, non seulement par l'audition, mais aussi par la respiration, la conscience et la posture corporelle. La passion, née d'un seul regard, est vécue comme une altération, une intrusion et une altérité de soi. Les deux dramaturges décrivent le for intérieur et l'émergence du désir ; ce qui, par définition, ne se nomme pas et est *ineffable*. Ces deux auteurs expriment l'effroi et la fureur dans l'intimité au travers d'images labyrinthiques, de noms de divinités, de fables mythologiques ou bibliques. Le désir est une maladie qui saisit l'individu, lequel n'est alors plus lui-même. L'ordinaire du désir devient ainsi *extra-ordinaire* par le langage. L'amour paraît à la jonction entre le corps et l'âme égarée. Les protagonistes de ces deux pièces de théâtre parlent beaucoup, mais ne disent rien. Ils sont « incapables de langage »¹¹. Ils ne parviennent pas à se parler simplement et posément. Ils ne savent pas ce qu'ils ressentent. Par conséquent, nous sommes dans la maïeutique pure et incessante.

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, p. 121.

¹¹ Propos de Patrick Dandrey :

Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre> (page consultée le 14 juin 2019).

Dans le cadre de cet article, *Phèdre* de Jean Racine fait l'objet d'une analyse *métathéâtrale*, autrement dit d'une lecture (auto)réflexive du langage tragique. Le statut théâtral de cette tragédie est ambigu. Tout d'abord, même si la voix atteste conventionnellement de la présence physique des acteurs, les protagonistes raciniens refusent d'apparaître sur scène. Ensuite, ils se complaisent dans un mutisme assumé. Comment un protagoniste théâtral peut-il sciemment se dérober au regard des autres ? Pourquoi refuse-t-il de s'exprimer ? Pour quelle raison le silence fait-il de la parole tragique une « non-parole » ? Les protagonistes raciniens se trouvent en fait sur une scène précédant la 'vraie' scène ; un *no man's land* théâtral. Le non-scénique semble être la scène sur laquelle se déroule l'action.

Si *Phèdre* atteste d'une représentation, elle apparaît sous forme d'énoncés performatifs, dans lesquels l'espace scénique ne possède plus d'autre référent que les va-et-vient et chassé-croisé des personnages. En effet, les répliques des comédiens sont centrées sur leur entrée et leur sortie de scène. Dès lors, le spectacle se fissure à travers des visions intermittentes et l'apparition et la disparition des protagonistes, lesquels ne parviennent pas à rester longtemps ensemble, n'arrivent à s'exprimer qu'à travers deux portes et leurs rencontres se font en coulisses. En atteste le rendez-vous manqué et furtif d'Hippolyte et Aricie. Quant à Thésée, il est, jusqu'au vers 827, le centre manquant des discours des personnages. Par conséquent, l'existence des protagonistes demeure fantomatique.

En ce qui concerne *Partage de midi*, cette œuvre paraît esquisser un imaginaire de la diction spécifique. En effet, cette œuvre réinvente la différenciation entre le parlé et le chanté et tente ainsi d'élaborer sa propre poétique. Pour rédiger cette pièce de théâtre, Paul Claudel s'est basé sur *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. D'un point de vue narratologique, il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'un amour absolu. Ce désir d'amour total, d'osmose, de fusion et de dépassement de l'individualisme toi/moi, lequel génère inévitablement la mort, est formulé dans le cimetière d'Hong Kong. Le sentiment amoureux vise à rechercher l'unité et la compréhension totale de l'autre. L'amour fait donc fi de l'individuation, échappe aux contraintes sociales et aux limites corporelles, physiques et se réalise uniquement dans la mort.

Paul Claudel se distancie du grand Tout (*Gesamtkunstwerk*) caractéristique de la métaphysique wagnérienne. Ysé, l'héroïne claudélienne, oppose le corps à l'âme. La fusion des « âmes » introduit une coupure binaire au sein du sujet humain. L'âme immatérielle de cette jeune femme permet la relation intensément érotique à l'autre. Le corps demeure un lieu d'opacité, d'interaction, de désir et de souffrance. En atteste le statut corporel ambigu et

équivoque de Mesa à la fin du drame. La scène théâtrale devient un espace au-delà de la mort, un « entre - deux » qui scelle l'union entre deux âmes incarnées et douées de parole. Le mode d'expression choisi pour témoigner de cette incertitude est la musique (dépourvue de partition).

Bien qu'il ne renseigne pas sur la manière de prononcer les vers de *Partage de midi*, Paul Claudel accorde en revanche une grande importance au ton. Les personnages « déclament » ou « récitent ». « Réciter » revient à s'effacer devant l'énonciation et à refuser d'être énonciateur. Il en va de même pour « déclamer » à la différence près que ce verbe est emphatique et insiste sur la spectacularité de la parole. Par conséquent, le texte de *Partage de midi* oppose lui aussi la voix au silence. Au premier acte, Mesa dit à Ysé qu'il s'est tenu devant Dieu comme un homme désireux de tout donner mais dépourvu de parole. Il s'agit bien là de la capacité d'audition et non de la parole. Mesa établit ainsi une « théorie langagière et sonore ». Le son s'oppose au silence et est un des médiateurs entre le logos et le caractère concret du monde. La surdité, le silence, l'altérité et la non-réponse sont autant d'épreuves fondamentales et nécessaires pour atteindre l'amour et la rédemption. Passer par le silence, la déréluction et la mort permet au « je » de s'éprouver en tant que « je », en symbiose avec une instance divine de laquelle il tire son existence. Le silence et la surdité deviennent alors une écoute excessivement forte. Ce n'est plus un gouffre mais une présence. Comme vu précédemment, l'amour génère ce silence et cette intériorisation de la parole, laquelle progressivement se résorbe au sein du silence créateur de Dieu.

3. Entre présence et absence de la voix et du silence : réflexion *méta* - poétique sur le théâtre

Au XVII^{ème} siècle, représenter est un verbe lié à l'*imitatio* qui cherche à reproduire une image ou l'héritage d'une tradition textuelle. Or, dans le théâtre racinien, tout se déroule comme si les protagonistes refusaient de revêtir leur *personae dramatis*, autrement dit, leur rôle et de réactualiser scéniquement des *exempla*, c'est-à-dire des données mythiques octroyées par la tradition. *Phèdre* remet ainsi en question la flamboyance caractéristique de la scénographie baroque. Les personnages paraissent, non seulement refuser d'assumer leur rôle, mais apprécient aussi de le pervertir ou plus précisément de l'éluder. En atteste l'aveu fantasmatique de Phèdre à Hippolyte (Acte II, Scène 5) dans lequel la reine athénienne substitue le fils au père¹². Soudain, la stratégie de l'énonciation change la scène du mythe et l'oblitére en tant que scène et mythe amoureux. Ce travestissement des rôles interroge le changement

¹² Bénédicte Louvat-Molozay et Anne Piéjus. « La petite musique de Jean Racine. À la recherche de la musicalité du texte racinien ». *XVII^e siècle*, 189, 1995, p. 768.

épistémologique de la notion même de littérature, lequel met en exergue l'autonomie lyrique de la voix. Cette « nouvelle rhétorique » est inversée, fait et défait le discours et se conçoit autant *pro* que *contra* la rhétorique. En définitive, *Phèdre* est une tragédie du langage. La monstruosité opératique sert à révéler le cas-limite du langage où le non-figurable peut, par l'aveuglement des mots, être donné à voir.

Quant à la représentation de *Partage de midi*, elle pose directement la question sonore de la voix et de la façon dont un individu va, avec sa voix et son physique, prononcer les mots. Le « sonore » peut donc parfaitement prolonger la parole. Toutefois, cette « parole » doit renfermer l'idée d'une articulation entre le (dis) continu, le son et le silence, le mot et le corps, le sublime et le trivial. Incarner pareille tension à travers une parole unifiée est à recréer sans cesse au cours d'une nouvelle mise en scène.

En cherchant désespérément à se taire et à (se) fuir, les personnages raciniens et claudéliens mettent, *in fine*, au jour l'ambivalence du terme " représentation " et emblématisent le vertige de l'image fallacieuse¹³. Un acteur n'existe que dans l'écart et il entend entrer en altérité. Pour ce faire, il accepte d'endosser la personnalité d'un rôle et de devenir, le temps d'une représentation, quelqu'un d'autre qui n'est pourtant pas tout à fait « autre ».

Phèdre et *Partage de midi* sont deux textes extrêmement charnels. À la question initiale : « faut-il lire ou dire ces pièces de théâtre ? », une seule réponse ne peut suffire, car vouloir les lire, c'est désirer les dire et *vice versa*, tant ce sont des textes de chair. Nous nous retrouvons ainsi devant une interface langage et personnage qui fait qu'un comédien, interprète de ces textes, ignore s'il exprime une émotion ou si le langage se joue de lui, car le langage se joue des interprètes. Tel est vraisemblablement le mystère du « théâtre poétique », lequel se veut autant une poésie représentée qu'une représentation de poème.

¹³ Propos de Patrick Dandrey :

Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre> (page consultée le 14 juin 2019).

Conclusion

Qu'est- ce précisément que le « théâtre poétique » ? Peut-on le définir ? Quels en sont les enjeux et les implications ? Ces questions ont fait l'objet de la première partie de notre étude. Nous avons vu que le théâtre et la poésie sont intimement liés. Au théâtre, le poème est le dire inaugural. Or, comme nous avons tenté de le démontrer dans la deuxième partie de notre article, ce constat ne va pas de soi. En effet, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel questionnent, entre présence et absence, le langage par le prisme de l'invisible et du silence face au désir innommé. Le langage rend donc *extra-ordinaire* l'ordinaire du désir. Dans le troisième temps de notre étude, nous nous sommes axée sur l'entrelacement entre la voix et le silence au sein de notre corpus théâtral et nous avons, *in fine*, réfléchi *méta-* poétiquement sur le théâtre. Nous nous sommes ainsi rendue compte que la voix et le silence s'avèrent des concepts opératoires pour interroger la notion même de "représentation " théâtrale et d'image fallacieuse, à travers laquelle, par le plus grand des détours, il nous est permis de retrouver une part de vérité.

Bibliographie

Violaine Anger, « L'opposition parlé - chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », *Les Interactions entre musique et théâtre*, 2011, p. 10-25.

Virginie Bloch-Lainé, « Jean Racine, le caméléon (1639-1699) », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/jean-racine-le-cameleon-1639-1699> (page consultée le 14 juin 2019).

Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2217> (page consultée le 14 juin 2019).

Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions (page consultée le 14 juin 2019).

Simon Harel, « La voix chantée du silence », *Protée*, 28, 2, 2000, p. 17-24.

Emmanuelle Kaës, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

David Le Breton,

- *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.
- *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2003.

Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, P.U.F., 2001.

Bénédicte Louvat-Molozay et Anne Piéjus. « La petite musique de Jean Racine. À la recherche de la musicalité du texte racinien ». *XVIIe siècle*, 189, 1995, p. 763-768.

Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.

Renée Morel, « Narcisse mortifié et mortifère : le regard chez Racine », *The French review*, 64, 6, 1991, p. 921-933.

Michel Plourde, *Claudel. Une musique du silence*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1970.

Olivier Pot, « Phèdre ou le suicide de la tragédie », *Travaux de littérature* VI, 1993, p. 159-172.

Arnaud Rykner, *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000.

Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999.

Adèle Van Reeth, « Racine 4/4: Phèdre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre> (page consultée le 14 juin 2019).

Résumé de l'article

La problématique de cet article, divisé en trois parties, peut se formuler comme suit : « Comment, entre présence et absence, la voix parlée alterne-t-elle avec le silence musical dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel ? ». La première partie de cette étude constitue un versant théorique. Nous tenterons de cerner ce qu'il faut précisément entendre par « théâtre poétique ».

Nous nous axerons ensuite plus particulièrement sur le corpus théâtral choisi, à savoir *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel. Les présupposés théoriques préalablement définis dans la première partie vont nous permettre d'aborder, dans une deuxième partie, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel pour tenter d'y déceler une alternance spécifique entre la voix et le silence et tenter de démontrer ainsi que ces deux pièces de théâtre se construisent comme un opéra syllabé, à défaut d'être chanté. La frontière et la lisière entre la voix et le silence sont donc, au sein de ce corpus, extrêmement poreuses. Quant à notre troisième partie, elle envisage plus spécifiquement la voix et le silence comme des concepts opératoires pour mener une réflexion méta-poétique sur le théâtre.