

n° 50 juillet 2008

Partage de Midi de Paul Claudel



© Christophe Raynaud de Lage
Avignon 2008 : Hortense Archambault, Romeo Castellucci, Valérie Dréville, Vincent Baudriller.

Édito

« Nous ne voulons pas partir dans la représentation d'une fable dont le centre serait une magnifique histoire d'amour mais nous voulons inviter le public à partager avec nous cette expérience que Claudel fait avec la langue » (Jean-François Sivadier). Tel est le propos de l'équipe artistique qui, dans le cadre d'une expérience singulière – celle d'une mise en scène collective – répond au défi que lance aux acteurs la langue si particulière de Claudel.

Pour accompagner et comprendre la démarche artistique entreprise pour la représentation de *Partage de Midi*, ce numéro de *Pièce (dé)montée* explore, dans l'« avant », les soubassements du texte, fidèle à la réflexion menée par les artistes sur le texte de Claudel. « C'est ce qu'il a écrit qui est important puisque ses paroles nous troublent encore » (Charlotte Clamens).

L'« après » interrogera le processus de création et tentera de faire comprendre l'écriture de Claudel à travers le jeu des acteurs et la mise en scène : comment se trouvera réinventée la langue de Claudel ? comment vibre-t-elle sous les étoiles dans la carrière de Boulbon ? quels sont les enjeux artistiques, historiques et politiques de cette création ?

C'est donc à une aventure passionnante que nous convient, au Festival d'Avignon 2008, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Gaël Baron et Charlotte Clamens. Aventure accompagnée par ce numéro de *Pièce (dé)montée* rédigé par Anne-Marie Bonnabel, enseignante en études théâtrales, et Raphaële Fleury, auteur d'une thèse sur l'oeuvre de Paul Claudel.

La partie « Après la représentation : pistes de travail » sera disponible en septembre.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du
CRDP de Paris sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>
CRDP d'Aix-Marseille : www.crdp-aix-marseille.fr



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Résumé [page 2]

Les éléments autobiographiques et leurs enjeux [page 2]

Le temps et l'espace dans *Partage de Midi* [page 10]

Le souffle de la langue [page 13]

En attendant la représentation [page 21]

Après la représentation : pistes de travail

Objectifs [page 28]

La scénographie ou le traitement de l'espace [page 28]

Le jeu des acteurs [page 34]

Tentative d'interprétation [page 38]

Revue de presse [page 39]

Annexes

Présentation des artistes [page 44]

Didascalies [page 46]

Extrait de l'Acte II [page 47]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

Le public visé est un public de lycée

Objectifs

- Aborder l'œuvre dramatique d'un poète, réputé difficile pour se préparer à en recevoir la représentation
- Faciliter l'accès à *Partage de Midi*, en cherchant ce qui rapproche le lycéen d'aujourd'hui de l'auteur quand il écrit sa pièce.
- Faire goûter la langue claudélienne.
- Inscrire la démarche dans une séquence sur l'Objet d'Études « Texte et Représentation » en première. Dans cette optique, nous avons, pour chacune des rubriques, cité les propos des acteurs réalisés par recueillis par Jean-François Perrier en février 2008 (disponibles dans leur intégralité sur le site du festival d'Avignon, dossier de presse 2008) et proposé un certain nombre d'activités.

RÉSUMÉ

Acte I : Dans le brûlant soleil de midi, sur un bateau qui les emmène en Chine, une femme, **Ysé**, entourée de trois hommes : **de Ciz**, son mari dont elle a eu quatre enfants, un négociant avide au caractère faible; **Amalric**, un aventurier viril et sûr de lui et **Mesa**, un jeune diplomate, chrétien ardent qui n'a jamais eu de relation avec une femme, ayant quitté la Chine pour entrer dans les ordres et revenant sans avoir pu réaliser son vœu.

Ysé et Mesa se « reconnaissent » — ils se découvrent comme s'ils étaient prédestinés — mais ils s'interdisent mutuellement de s'aimer : Ysé est mariée, Mesa se sent appelé par Dieu.

Acte II : Un mois plus tard, un après midi, dans un cimetière chinois. Ysé tente d'abord d'empêcher son mari de la laisser seule ; il a en effet décidé de partir faire des affaires louches dans une région troublée. Mesa auquel Ysé a donné rendez-vous assiste caché à cet entretien. Lorsqu'il apparaît, Ysé se donne à lui dans un grand duo d'amour.

Acte III : Quelques mois plus tard, un soir, on retrouve Ysé et Amalric, vivant ensemble dans une maison encerclée par les rebelles. Ils n'ont aucune chance d'en sortir vivants. Mesa survient, il demande des comptes à celle qui l'a quitté, enceinte de lui. Amalric et Mesa se battent dans l'obscurité, Mesa tombe comme mort, et les nouveaux amants prennent la fuite. Mesa se relève et adresse à Dieu un grand cantique dans lequel il demande à comprendre son aventure. Ysé apparaît alors. Est-ce la véritable Ysé ou est-ce un rêve ? Les deux amants se réconcilient en sublimant leur aventure charnelle en amour spirituel.

ÉLÉMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES

« *Partage de Midi* est un drame qui n'est autre que l'histoire un peu arrangée de mon aventure. »
(Lettre à Francis Jammes, 19 septembre 1906).

Partage de Midi s'ancre dans une série de faits vécus par l'auteur dans les quelques années et les quelques mois qui précèdent immédiatement la composition de la pièce.

La tentation du sacerdoce et la passion amoureuse

« Je ne vous attendais pas.
J'avais si bien arrangé
De me retirer, de me sortir d'entre les hommes. »
(p. 75)¹

Paul Claudel (1868-1955) était **un diplomate français en mission en Chine depuis 1895**. Travaillé par le **désir de s'engager dans la vie religieuse**, il rentre en France en 1900 pour faire une retraite à l'abbaye de Ligugé. Mise à l'épreuve temporaire ou rejet définitif, le supérieur refuse qu'il poursuive cette voie. Claudel a 32 ans.

Quelques mois plus tard, sur l'« Ernest-Simons », **le bateau** qui le ramène à Fou-tchéou (ville de l'actuelle province du Fujian, côte Sud-Est de la Chine), il fait la connaissance d'une superbe jeune femme d'origine polonaise, **Rosalie Vetch, et de son mari**.

« MESA. – Pourquoi ?
Pourquoi est-ce que cela arrive ? Et pourquoi faut-il que je vous rencontre
Sur ce bateau, à cet instant que ma force a décré [...] ?
Il est dur de garder tout son cœur. Il est dur de ne pas être aimé.
Il est dur d'être seul. Il est dur d'attendre... »
(p. 77, 81)

Claudel, accablé par le refus de sa vocation religieuse, **tombe éperdument amoureux de cette femme mystérieuse et séduisante**. Elle est **mariée, mère de quatre enfants**, mais Claudel passe outre tous les principes de morale et de bienséance auxquels sa fonction et sa religion le tiennent pourtant attaché : il installe toute la famille sous son toit et vit sa passion avec Rosalie au grand jour.

« Ô je n'en puis plus, et c'en est trop,
et il ne fallait pas que je te rencontre, et tu m'aimes donc,
et tu es à moi, et mon pauvre cœur cède et crève ! »
(p. 107)

Cette liaison qui fait scandale est vraisemblablement **la première expérience amoureuse et charnelle de Claudel**. Paul Claudel supporte mal la contradiction spirituelle de cette situation, sans pour autant renoncer à Rosalie. Celle-ci décide donc de quitter la Chine (août 1904) pour cacher sa grossesse et ne pas provoquer le renvoi de son amant. Rien n'annonce qu'il s'agit d'une rupture. **Une fille naît de cette union**.

Mais Paul Claudel apprend quelques mois plus tard **« la trahison »** : Rose s'est installée avec un autre homme. Le mari et l'amant partent à sa recherche. En vain. Fou de douleur, Claudel erre d'un lieu à l'autre. Pour échapper au suicide, il entreprend la rédaction de *Partage de Midi*.

« Ah ! je sais maintenant
Ce que c'est que l'amour ! et je sais ce que vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur,
Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le râle, et l'asphyxie, et l'étau !
Mais je l'aimais, ô mon Dieu, et elle m'a fait cela ! Je l'aimais, et je n'ai point peur de vous,
Et au-dessus de l'amour
Il n'y a rien, et pas vous-même ! »
(p. 144)

Ce n'est qu'en 1917 qu'une lettre de « Rose » arrive sur le bureau de Claudel, alors ambassadeur de France à Rio de Janeiro, et désormais marié. Paul et Rosalie se reverront quelques années plus tard, et **tenteront de donner un sens spirituel à leur rencontre pour trouver une forme d'apaisement**.

Cf. *Lettres à Ysé* en annexe.

¹ Toutes les références à *Partage de Midi* renvoient à l'édition de poche établie par Gérard Antoine dans la collection Folio Théâtre (Folio Théâtre n° 17, Paris, Gallimard, 1994)

→ **Sous quelle forme se présente le plus souvent l'écriture de soi ?**

Autobiographie, roman, poésie lyrique, journal etc.

→ **Alors pourquoi avoir choisi la forme dramatique ?**

Plusieurs hypothèses : l'attachement de Claudel à la langue proférée, à ce qu'il appelle la « **bouchée sonore** », la libération suscitée chez lui par l'idée d'entendre proféré sur une scène le déferlement de la parole de Mesa qu'il n'ose pas assumer lui-même (n'oublions pas que Claudel deviendra ambassadeur), la possibilité de « **transformer l'anecdote en parabole** » par le traitement de personnages non psychologiques mais incarnant de grandes forces qui s'attirent et s'affrontent. La dimension mythique des personnages est présente dans le prénom Ysé variante d'Yseut comme l'atteste « **Ysé aux longs cheveux** » (p. 147).

Un texte interdit de scène

Cette première version de *Partage de Midi* ne sera imprimée qu'en quelques exemplaires et diffusée uniquement auprès d'amis proches. Le confesseur de Claudel lui interdit de la faire jouer. Et effectivement, la pièce ne sera pas jouée jusqu'en 1948, date à laquelle Claudel autorise son ami et metteur en scène Jean-Louis Barrault à monter la pièce (celui-ci la lui réclamait depuis presque dix ans), à la condition d'en écrire une nouvelle version. Par pudeur et pour faciliter le passage à la scène, Claudel remanie complètement sa pièce : il ampute sévèrement les passages les plus lyriques, adopte un registre de langue beaucoup plus familier, comme s'il voulait teinter d'ironie son rapport à sa propre histoire, marquer son détachement par rapport aux faits qui s'étaient déroulés presque cinquante ans plus tôt.

PAROLES D'ACTEURS

Nicolas Bouchaud : Le projet autobiographique dans *Partage de Midi* est inséparable de son écriture. Le drame est écrit pour être autobiographique.

Il est passionnant de voir comment Claudel "tricote" à la fois son texte dramatique et son texte vécu. Il écrit *Partage de Midi* avec le sentiment d'écrire sa propre vie. Pour épouser ce geste si particulier et si intime de l'écriture, nous nous demandons comment nous aussi, nous pouvons travailler avec nos propres biographies. C'est une façon de confronter le geste poétique de Claudel avec notre pratique d'acteur. Depuis des années, nos expériences théâtrales sont, d'une certaine façon, inséparables de nos vies. Qu'avons-nous vécu sur les plateaux de théâtre sinon des expériences existentielles qui désormais nous constituent ; et inversement, qu'avons-nous apporté de nous-mêmes et de notre vie à chaque spectacle ?

→ **Quels rapprochements Nicolas Bouchaud fait-il entre le travail de l'auteur et celui de l'acteur ?****Comment comprendre aujourd'hui la place que tient la foi dans la vie et dans l'œuvre de Claudel ?****Une réaction au désespoir provoqué par le « bain matérialiste »**

Le jeune provincial qui a grandi en jouant avec sa sœur Camille dans les rochers de la Hottée du Diable est **très seul et très mal à l'aise** parmi ses camarades de la bourgeoisie parisienne et dans sa famille sans cesse déchirée par de violentes disputes.

Mais surtout, Claudel est **adolescent et lycéen à une époque dominée par une logique matérialiste, rationnelle, mécaniste** : les sciences font de nombreux progrès, la production s'industrialise, l'athéisme est de rigueur dans les milieux intellectuels et artistiques, le pouvoir est aux mains de financiers et de spéculateurs. Paul est athée, comme sa sœur Camille, comme ses camarades et professeurs, mais il souffre d'un violent mal-être.

« [J]e croyais [...] que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait d'ailleurs fort triste et fort ennuyeux. [...] Je vivais d'ailleurs dans l'immoralité et peu à peu je tombai dans un état de désespoir. La mort de mon grand-père, que j'avais vu de longs mois rongé par un cancer de l'estomac, m'avait inspiré une profonde terreur et la pensée de la mort ne me quittait pas. J'avais complètement oublié la religion et j'étais à son égard d'une ignorance de sauvage. La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'Arthur Rimbaud à qui je dois une éternelle reconnaissance, et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante. La lecture des *Illuminations*, puis, quelques mois après, d'*Une saison en enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon baigne matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel. Mais mon état habituel d'asphyxie et de désespoir restait le même². »

La nuit de Noël 1886, alors qu'il était rentré par hasard dans Notre-Dame de Paris, il éprouve brutalement le sentiment de croire et d'être aimé de Dieu. Il trouve peu à peu dans la foi catholique une béance, une sensation d'infini qui lui permet de dépasser son état de désespoir. Mais il lui faut quatre ans d'une lutte acharnée et douloureuse avant d'affronter la honte de s'avouer catholique devant les milieux artistiques et culturels de l'époque.

Toute l'œuvre de Claudel est marquée par cet événement d'une conversion qui lui a fait retrouver le désir de vivre. Dans *Partage de Midi*, Mesa tente d'expliquer à Ysé son rapport à Dieu et cette conversion, vécue comme une expérience violente et douloureuse mais libératrice et vivifiante.

À la même époque que Claudel, de nombreux autres artistes se convertissent. Certains se posent aussi la question de l'engagement religieux. Tous évoquent la sensation d'étouffement, de mal-être, d'amointrissement du sentiment de l'existence qui les torturait moralement et physiquement dans le contexte matérialiste et rationaliste de leur époque.

→ **Les questions d'ordre spirituel que Claudel aborde peuvent-elles entrer en résonance avec notre époque et justifier le fait de monter aujourd'hui *Partage de Midi* ?**

Notre époque matérialiste, en ignorant la soif - soif de connaître, soif d'aimer et d'être aimé, soif d'absolu, soif de vérité - peut conduire à une insatisfaction profonde et torturante de l'individu dont les désirs ne peuvent se limiter aux biens matériels.

« Fendre la muraille du cœur humain »

Claudel n'est pas devenu prêtre, et il a vécu après sa conversion une expérience qui fut pour lui plus violente encore : celle d'être aimé, et d'aimer charnellement une femme pourtant interdite, puisque mariée.

La conversion n'avait pas fait de Claudel un homme aimant : il était resté misanthrope, dur, égoïste. Lorsqu'il cherche à donner du sens à cet amour impossible et à la douleur qui l'accompagne, **Claudel comprend l'amour humain comme seul remède possible à la dureté de cœur et à l'égoïsme fondamental de l'homme.**

« Dieu hait par-dessus tout l'orgueil, l'avarice, la préférence de soi-même, la complaisance à soi-même, l'attachement à soi-même. Lui qui n'est qu'amour, générosité, don pur, grâce gratuite. Dans l'Évangile, il y a une classe d'hommes qui excite particulièrement son horreur, ce ne sont pas les pécheurs, ce sont les Justes. Cette espèce d'hommes qui vivent dans une attention continuelle à soi-même. Les Pharisiens. [...] »

Mesa, le héros de *Partage*, est lui aussi un pharisien sous sa forme la plus mesquine, « un bourgeois », un « sacré petit bourgeois », comme le lui dira cruellement Ysé. Un avare, un égoïste, un sucré, un rétréci, un dur, un confit, uniquement préoccupé de lui-même, parfaitement insoucieux et incurieux du prochain. L'aventure du chemin de Damas qui s'est renouvelée bizarrement à son profit ne l'a pas essentiellement transformé. Elle a simplement accentué en lui le sentiment de la différence et de la supériorité [...]. »

Pour arracher l'homme à lui-même, jusqu'aux racines, pour lui donner le goût de l'autre, cet avare, ce dur, cet égoïste, pour lui faire préférer monstrueusement cet Autre à lui-même, jusqu'à la perte du corps et de l'âme, il n'y a qu'un instrument approprié : la femme. Il y a ce cri³. »

² « Ma conversion », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 1008.

³ « Il n'y avait pas moyen que je te donne mon âme » ou *Partage de Midi*, vu après quarante-trois ans », in *Le Figaro Littéraire*, 18 décembre 1948, *Théâtre I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1967, p. 1340-41

© Christophe Raynaud de Lage
Valérie Dréville

La femme surgit dans sa vie pour venir perturber son petit confort étroit et lui apprendre le besoin de l'autre, l'insupportable et délicieux besoin de l'autre. **Elle déclenche la soif de l'autre : Mesa ne pourra plus jamais se suffire à lui-même. C'est en cela que la femme a toujours pour Claudel un rôle spirituel :**

« Et à mon avis, dans toute figure de femme il y a ça. Il y a Anima. Il y a la Grâce, tout ce qui est un élément qui échappe au raisonnement, qui est imprévu, qui est la fantaisie si vous voulez, qui peut aussi bien avoir un sens mauvais qu'un bon sens. Cette femme qui est la Grâce peut devenir aussi la femme qui est la perte, mais elle ne perd pas pour ça le même caractère de l'une et la contrepartie de l'autre⁴. »

PAROLES D'ACTEURS

Valérie Dréville : Claudel a pris des notes sur un auteur russe, un de ses contemporains, Vladimir Soloviev dont j'ai lu *Le Sens de l'Amour*.

Il me semble que le point de vue de Claudel et le point de vue orthodoxe sur ce sujet sont très proches, en tout cas en 1905. Soloviev dit que la seule alternative à l'égoïsme intrinsèque à tout être humain c'est l'amour. Il écrit que l'égoïsme n'affirme pas tant soi-même, qu'il nie l'autre et que l'amour est le seul moyen pour élargir les limites de l'être humain à ce qu'il ne connaît pas, c'est-à-dire l'autre. C'est ainsi que je vois le conflit dont vous parlez ; Claudel ne peut trouver l'infini qu'il porte en lui que dans la rencontre avec l'autre. Antoine Vitez reprenait une phrase du journal de Claudel pour définir *Partage de Midi* : "Il faut fendre la muraille du cœur humain." Dans la pièce, il y a une formidable aspiration à briser les limites, celles du monde, celles du corps et celles de l'âme.

Charlotte Clamens : Alors le péché ne serait pas tant l'adultère que de ne pas aimer. La tiédeur morale serait pire que la passion immorale.

Valérie Dréville : On rejoint ici *La Divine Comédie* où le premier cercle de l'enfer est peuplé d'anges qui n'ont pas choisi entre Dieu et Lucifer. Ils sont dans une sorte de non-lieu et supportent une souffrance épouvantable.

Jean-François Sivadier : Quand Claudel va à l'abbaye de Ligugé, il y va pour combler un manque, de la même façon que Mesa va vers Ysé.

Nicolas Bouchaud : La passion amoureuse dans *Partage de Midi* se transforme en mythe de l'amour impossible. Il est passionnant de voir à nouveau, comment Claudel transfigure sa propre histoire d'adultère avec Rose Vetch et l'élève au rang d'un mythe, digne de Tristan et Yseult. Comme dans ce mythe fondateur, l'amour impossible exprime le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort. La passion amoureuse est aussi révolutionnaire parce qu'elle transgresse tous nos codes moraux.

Notre raison la condamne mais nous chérissons ce malheur !

Gaël Baron : Avec Claudel, elle se consomme quand même.

Charlotte Clamens : Oui mais Mesa ne peut pas obtenir plus que le corps d'Ysé. Il ne peut avoir son âme.

Valérie Dréville : La passion amoureuse nous met au cœur d'une contradiction entre le péché et l'innocence, une innocence qui ne peut pas se réaliser sur terre. Il y a un paradoxe qui ne peut pas se résoudre. La passion charnelle met aussi en contact avec le divin.

⁴ *Mémoires improvisés, op. cit.*, p. 88

Synthèse

On constate donc que la vie et l'œuvre de Paul Claudel sont travaillées par deux aspirations profondes et violentes :

- **Le sentiment de l'amour divin**, qu'il comprend comme un appel radical, qui réclame son être tout entier, sa vie toute entière. Mais autrement que dans le sacerdoce.
- **La soif du bonheur humain**, le désir d'aimer et d'être aimé jusque dans son corps, de vivre une union spirituelle et charnelle avec un autre être.

En théorie, les deux aspirations auraient pu être compatibles. Mais la femme qu'il a « reconnue » est mariée ; pour le catholique qu'il est, elle est unie à un autre aux yeux des hommes et aux yeux de Dieu.

Ces deux aspirations profondes sont donc contradictoires sans que Claudel-Mesa parvienne à renoncer à l'un ou à l'autre. C'est ce conflit que *Partage de Midi* met en scène.

Est-ce la vie qui précède l'œuvre ou l'œuvre qui précède la vie ?

« J'avais écrit en 1888 un autre drame, « Une mort prématurée », que j'ai détruit, mais dont des fragments importants ont passé, presque sans changement, dans *Partage de Midi*. C'est la première œuvre où j'ai vraiment pris conscience de moi-même⁵. »

« Ce « Fragment d'un drame » est en somme le premier état de « *Partage de Midi* », que j'ai conçu avant les expériences qui en sont la source directe⁶. »

PAROLES D'ACTEURS

« **J.-F. S.** : Si on analyse bien la pièce de Claudel, on constate qu'il ne cherche jamais à représenter une histoire qu'il a vécue mais qu'il veut mettre des mots, de la poésie, sur une histoire qu'il est en train de vivre et qui est déterminante pour toute son œuvre. Il vide l'espace du théâtre (juste un pont de bateau) pour appeler la voix et le corps de l'acteur, ce qui est révolutionnaire en 1905. Il met l'acteur au centre du plateau pour toucher une part infinie de ce qui le préoccupait au théâtre. Nous ne voulons pas partir dans la représentation d'une fable dont le centre serait une magnifique histoire d'amour mais nous voulons inviter le public à partager avec nous cette expérience que Claudel fait avec la langue. Il met en jeu une force vitale, parfaitement inutile et inefficace, qui n'est pas faite pour communiquer mais pour échanger une parole. Avec ce texte incroyable, avec ces scènes qui débordent énormément au-delà de la raison, on apprend à jouir d'un temps théâtral autre qui se situe au-delà de la fable et de la narration.

N.B : C'est encore plus évident dans la version que nous avons choisie, la première de 1905, que Claudel écrit sans distance par rapport à sa propre aventure existentielle. Il subsiste dans cette version une part d'inconscience beaucoup plus forte que dans la version de 1948, destinée à donner un sens moral et théologique à sa propre histoire.

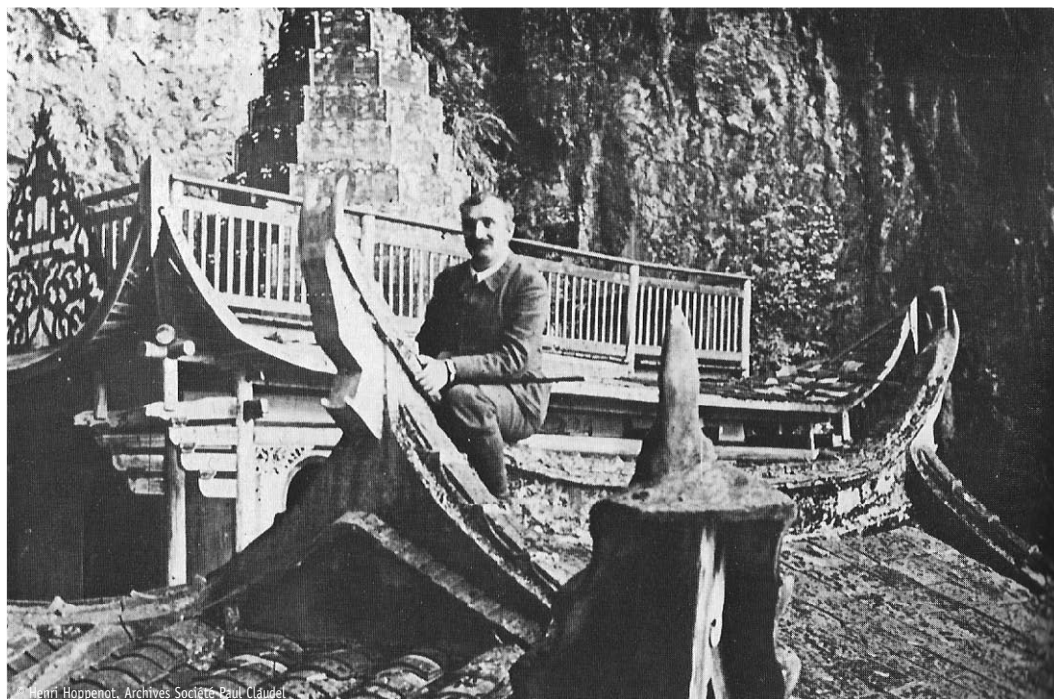
V.D : La version de 1905 est écrite pour se libérer de cette histoire d'amour douloureuse, pour se guérir. Celle de 1948 correspond à un moment où il a désacralisé son rapport à cette femme qu'il a aimée à la folie. Il y a comme une gêne par rapport à la première version. Cela étant, Antoine Vitez aimait beaucoup les versions dites "tripatouillées" car il y voyait la difficile relation entre le poète et son œuvre...

⁵ *Une heure avec... [Paul Claudel]*, entretien avec Frédéric Lefèvre, 18 avril 1925, Laval, Nantes, Siloë, 1997.

⁶ *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30

Contexte géographique et historique

Le drame vécu par les protagonistes s'inscrit dans un contexte qui fait écho aux violences qui les déchirent.



Henri Hoppenot, Archives Société Paul Claudel
Paul Claudel à Fouchéou, 1903

Impressions sensorielles et sensuelles de Chine

Claudel a vécu en Chine pendant presque 15 années de sa vie (au moment où il écrit *Partage de Midi*, il y est depuis presque dix ans déjà). Il a gardé de profondes impressions de ce séjour et des longs voyages en bateau (qui duraient environ un mois à l'époque) qu'il fallait effectuer pour rejoindre la Chine.

« Cette Chine à l'état de friture perpétuelle, grouillante, désordonnée, anarchique, avec sa saleté épique, ses mendiants, ses lépreux, toutes ses tripes à l'air, mais aussi avec cet enthousiasme de vie et de mouvement, je l'ai absorbée d'un seul coup, je m'y suis plongé avec délices, avec émerveillement, avec une approbation intégrale, aucune objection à formuler ! Je m'y sentais comme un poisson dans l'eau⁷ ! »

Le Foukien (Fujian), où il vit au moment de la liaison avec Rosalie Vetch, est l'une des plus belles régions de ce pays, tant par ses paysages que par ses pratiques culturelles qui y sont longtemps restées préservées. **Claudel fréquente assidûment le théâtre chinois**, qui le frappe par l'effet quasi hypnotique qu'il produit sur les spectateurs. Il est sensible à la musique assourdissante (tambours, cymbales, trompettes) qui accompagne l'action, notamment au moment des combats et des prouesses physiques.

→ On remarquera que ce sont précisément des « bouffées » de cette musique mêlées aux échos de l'insurrection qui servent de fond sonore au troisième acte, celui du déchirement et de la mort.

Ce pays qui lui procure des sensations physiques intenses est aussi celui de l'expérience charnelle, de l'étreinte avec Rose Vetch dans leurs échappées à la montagne.

→ On pourra inviter les élèves à être particulièrement attentifs à toutes les images qui parlent du corps : les corps répugnants, les corps attirants, les sensations agréables ou désagréables, la façon de ressentir la nature, la façon de parler du corps de la femme / de l'homme aimé.

⁷ « Choses de Chine », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 1022. Voir aussi la lettre à Stéphane Mallarmé, 24 décembre 1895 (Shanghai) : « J'y vis et je m'y plais [...] ».

La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie n'y a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries.

Elle pullule, touffue, naïve, désordonnée des profondes ressources de l'instinct et de la tradition. J'ai la civilisation moderne en horreur, et je m'y suis toujours senti étranger. Ici au contraire, tout paraît naturel et normal ; et quand au milieu des mendiants et des convulsionnaires, dans le tohu-bohu des brouettes, des portefaix et des chaises à porteurs je franchis la double poterne du vieux mur crénelé qui est l'enceinte de la Cité chinoise, je suis comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce. »

(Cahiers Paul Claudel I, Paris, N.R.F. Gallimard, p. 46

« Les choses ne vont pas bien à la Chine » : la révolte des Boxers

« YSÉ. – [...] Écoute !

Elle lui saisit le poignet.

Rumeur au dehors qui s'apaise peu à peu et l'on n'entend plus que le théâtre chinois menant son train.

Écoute ! c'est bien ta ! ta ! qu'ils crient ? Mais oui. Ta ! ta ! Tu entends ?

AMALRIC. – Ça n'est rien ! ce n'est pas la peine de m'enfoncer les ongles dans la peau.

C'est quelque missionnaire que l'on coupe en deux,

Ou quelque bonne dame protestante que l'on est en train de déguster.

YSÉ. – Ils vont venir ici ? »

(p. 122-123)

Claudé fut diplomate en Chine dans un contexte politique particulièrement délicat. La secte dite des « Boxers » ou « Boxeurs » entraîne une partie de la population chinoise dans une violente insurrection anticolonialiste. En 1900, de nombreux occidentaux et chrétiens sont assiégés, torturés, assassinés. Une coalition occidentale réprimera violemment l'insurrection.

Claudé est sensible au génie du peuple chinois, et malgré sa fonction, il porte un regard très critique sur l'action des occidentaux en Asie.

→ **L'auteur choisit de donner cette insurrection comme décor au troisième acte de *Partage de Midi*. Quelle atmosphère cela lui permet-il de créer ?**

PAROLES D'ACTEURS

Nicolas Bouchaud : Il y a aussi une autre partie de la biographie de Claudé dont on parle rarement à propos de *Partage de Midi*. Cette histoire se déroule en pleine guerre coloniale, au moment de la révolte des Boxers qui voit le massacre des Européens. Quel rôle la situation chinoise a-t-elle joué dans le drame intérieur que vit Claudé à cet instant ? Cet événement historique, présent en filigrane tout au long de la pièce, est d'une importance considérable. Il crée une situation de danger et de tension permanente pour les personnages. C'est ce danger qui exacerbe la passion et qui exalte le désir.

Gaël Baron : Le départ du mari est dû à une volonté de coloniser une partie de la Chine qui n'a pas encore subi le poids de l'Europe conquérante et que Claudé, en tant que Consul de France, a encouragée. Les amants deviennent libres après ce départ.

Nicolas Bouchaud : *Partage de Midi* s'écrit en marge de *Connaissance de l'Est*, recueil de poèmes où Claudé dit tout son amour pour la Chine dans un double mouvement de contemplation et de possession. Mais l'Asie n'est pas seulement pour lui une patrie poétique ; en tant que fonctionnaire des Affaires étrangères, Claudé était plus persuadé que quiconque que l'Europe ruinait la Chine, particulièrement par le monopole des douanes. Claudé se retrouve donc dans une contradiction évidente entre son amour pour la Chine et son devoir de consul qui, dans la perspective de politique coloniale européenne, doit soumettre les Chinois.

Jean-François Sivadier : Ce qui est juste, équilibré et mesuré n'a aucune place dans l'univers de Claudé, les personnages sont loin d'être des héros irréprochables. L'amour, la passion, la conquête sont toujours liés à la destruction et au chaos et d'ailleurs dans *Partage de Midi*, le désir de posséder une femme se confond souvent avec celui de posséder un pays, un peuple, le monde.

→ **Comment Nicolas Bouchaud s'empare-t-il dans le jeu de l'ancrage historique de la pièce ?**

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS PARTAGE DE MIDI

On se reportera aux trois didascalies initiales en annexe.

Les lieux de la fiction

- 1- Repérer les lieux où se déroule l'action tels qu'ils apparaissent dans les didascalies initiales de chacun des actes.
- 2- Quelles remarques faites-vous sur le choix de ces lieux et leur degré de précision dans la localisation géographique ? Le choix de ces trois lieux a-t-il une portée symbolique ou seulement pittoresque ?
- 3- Relisez la didascalie initiale de l'acte III. En quoi et sur quoi informe-t-elle le lecteur ? Sa fonction n'est-elle qu'informatrice ?
- 4- Repérez les métaphores de l'acte I qui rapprochent la mer et la femme.
- 5- Si, comme l'affirme Zola, les didascalies ont pour but de remplacer au théâtre les descriptions que l'on trouve dans le roman, elles ne sont pas portées à la connaissance du spectateur mais sont un appui pour le metteur en scène et le scénographe. Du point de vue de la scénographie, quels problèmes particuliers posent les trois didascalies initiales ? Qu'est-ce qui vous paraîtrait particulièrement important de restituer à la vue du public ? Pensez-vous que les acteurs pourraient jouer sur un plateau nu ? que les didascalies devraient alors être lues ? passées sous silence ?

Il s'agirait ici de mener une réflexion à plusieurs niveaux :

1 - Trois actes : trois lieux éloignés dans l'espace. À l'unité de lieu de la tragédie classique, Claudel préfère une dramaturgie que l'on pourrait qualifier d'épique car elle nous conte **une histoire qui s'étire spatialement et temporellement.**

Cependant chaque acte fonctionne comme une unité propre et est propice en son sein à un resserrement voire à un enfermement des protagonistes sur l'inéluctable de leur destinée (l'amour, la mort). Cet enfermement est spatialement traduit par le **choix de lieux à la fois clos et ouverts** : le bateau sur l'océan, le cimetière dans Hong Kong, la maison assiégée dans un port indéterminé de Chine du Sud. Dans le texte, de nombreuses images reprennent cette imbrication du fermé et de l'ouvert, du fini et de l'infini : pour Claudel, cette thématique est en effet emblématique de sa situation existentielle. À travers la passion amoureuse comme à travers l'expérience spirituelle, dans son rapport aux autres et dans son rapport au cosmos, il éprouve sans cesse ses limites, et ne cesse jamais de désirer les franchir, de rejoindre l'infini.

2 - Le bateau n'est pas au milieu de l'Océan Indien mais précisément au point aussi insaisissable que précis du milieu de l'Océan Indien ; la Chine est présente comme un décor de théâtre (comme une toile peinte au lointain). Ces lieux dans l'évocation qui en est faite sont plus cosmiques que réalistes, **ils s'apparentent aux éléments** : l'eau dans l'acte I, la terre dans l'acte II, et le feu dans l'acte III.

La mort est clairement présente dans le cimetière comme dans la maison à demi détruite, mais aussi dans la mer : « **cette mer aussi large que la mort qui nous sépare** » écrit Claudel à Rose Vetch-Ysé en 1917⁸.

3 - La didascalie initiale de l'acte III est nettement plus longue que les autres. Outre les informations spatiales, elle induit des événements qui ont eu lieu entre les actes II et III. Elle s'attache, dans une description digne du genre romanesque, à créer une atmosphère. **Le point de vue qui préside à la description des lieux est celui d'une caméra** qui, après un plan sur la maison

⁸ « Lettres à Ysé », Folio Théâtre, p. 252.
 Cf. éventuellement Michel Malicet,
Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel,
 Annales littéraires de l'Université de Besançon,
 1978-1979, 3 vol.

qui s'élargirait jusqu'à l'horizon, ressererait son champ pour nous introduire dans la demeure avec de gros plans sur les souliers, les cartouches, puis sur Ysé. Procédé cinématographique qui resserre le champ de la caméra sur l'homme, perdu dans un espace qui l'englobe et le dépasse comme au début de la pièce Mesa et Almaric n'étaient que deux points sur l'immensité de l'océan : « *Tout est horriblement pur entre la lumière et le miroir / On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux lames de verre.* » (p. 54).

4 - Les dialogues traitent poétiquement de l'espace.

→ Recherchez dans l'acte I des métaphores filées de la femme et de la mer.

Ces métaphores filées contribuent à faire apparaître Ysé, la seule femme, comme La Femme dont le mystère hante la pensée des hommes, qui les attire et les inquiète, qu'ils veulent posséder et qui se dérobe (p. 54, 91, 92).

5 - Dans les didascalies externes comme dans les internes (p. 54-55), **la lumière** est très présente : non seulement elle contribue à créer l'atmosphère de l'action, mais elle a également un effet direct sur l'état des personnages, qu'elle émerveille, irrite, fatigue, réjouit ou inquiète (par exemple : la lumière filtrée par une toile dont les interstices laissent passer une aveuglante lumière à l'acte I, le soleil rouge à l'acte III). Il faut penser à l'importance de la création des lumières dans la plupart des scénographies d'aujourd'hui.

« Il ouvre la toile du doigt.

YSÉ. – N'ouvrez pas la toile, au nom du ciel !

AMALRIC. – Je suis aveuglé comme par un coup de fusil ! Ce n'est plus du soleil, cela !

DE CIZ. – C'est la foudre ! Comme on se sent réduit et consumé dans ce four à réverbère !

AMALRIC. – Tout est horriblement pur. Entre la lumière et le miroir.

On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux lames de verres.

MESA. – Que c'est beau, que c'est dur ! »

(p. 54)

PAROLES D'ACTEURS

Jean-François Sivadier : Les trois lieux où se déroulent les trois actes sont en rapport constant avec un monde plus vaste que celui dans lequel ils sont situés, en particulier le bateau qui est un lieu d'enfermement situé hors du monde et le cimetière où les hommes sont vivants et morts à la fois. Le pont du bateau ressemble d'ailleurs terriblement à un plateau de théâtre et c'est sans doute pour cela que tout y est possible.

Charlotte Clamens : Il faut lire les didascalies pour voir à quel point il y a un univers qui dépasse la simple description des lieux.

→ Comment comprenez-vous la dernière phrase de Jean-François Sivadier : « Le pont du bateau ressemble d'ailleurs terriblement à un plateau de théâtre et c'est sans doute pour cela que tout y est possible ». Pouvez-vous développer le rapprochement entre le pont et le plateau de théâtre ?

Le traitement du temps

→ Montrez dans le début de l'acte I comment l'immobilité de la mer se confond avec l'immobilité du temps.

→ Commentez la réplique de Mesa : « *Les jours sont si pareils qu'on dirait qu'ils ne font qu'un grand jour blanc et noir.* »

L'espace et le temps immobiles font de l'acte I un temps et un lieu d'avant la Genèse, d'avant la rencontre de l'Homme et de la Femme : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi. » (p. 75), et encore : « Ici voici l'heure qui n'est plus aucun temps, voici l'endroit qui n'est plus nulle part / Voici le lieu qui n'est plus que nous mêmes. »

La durée de la fiction dans l'acte I est un après midi, de midi au coucher du soleil. Dans les actes II et III, le temps de la fiction et la durée de l'acte se superposent exactement. Un temps indéterminé se déroule dans les ellipses des « entr'actes » au sens propre (quelques jours, plusieurs mois entre I et II, p. 96 ; plus d'un an entre II et III, p. 130 et 132).

On peut faire à propos du traitement du temps les mêmes remarques que pour les lieux : l'unité de temps de chaque acte est un moment de tension poussé à l'extrême dans une durée étirée du temps sur l'ensemble de la pièce.

L'entrée par l'espace et le temps rend compte de la spécificité d'une écriture dramaturgique qui rompt avec la dramaturgie aristotélicienne, c'est-à-dire avec une intrigue resserrée dont les péripéties s'enchaînent rigoureusement, pour se rapprocher de la dramaturgie du tableau qui caractérise le drame moderne instauré par Tchekhov, Ibsen, Strindberg. **Dramaturgie dont l'enjeu est bien la place de l'homme dans l'univers à travers le récit d'une histoire particulière.**

Le titre : *Partage de Midi*

→ Quelles images vous inspire ce titre ? Comment peut-on le comprendre en relation avec le travail effectué sur l'espace et le temps ?

« *Midi au Ciel. Midi au centre de notre vie* » (p. 59) : Midi est le milieu de la journée, le bateau est au milieu de l'Océan Indien. Claudel dit que son héros est au milieu de la vie, « à midi, à la fin de la jeunesse »⁹. Il dit aussi : « Chacun des personnages du drame représente en somme une idée de milieu. Ysé en grec, c'est égalité, [...] Mesa c'est la moitié. »¹⁰ Le milieu c'est l'instant en suspens, la ligne de partage.

Le partage c'est aussi l'amour au sens du don : « *Il est plus facile de s'offrir que de se donner* » (p. 86). Mais le don total ne peut avoir lieu entre Mesa et Ysé. À la fin de la pièce, les amants transfigurés par l'approche de la mort sont à l'instant suprême du partage, l'une du côté de la nuit, l'autre du côté du jour :

« YSÉ. – O Mesa, voici le partage de minuit [...].

MESA. – [...] L'homme dans la splendeur de l'aôût, l'Esprit vainqueur dans la transfiguration de Midi. »

C'est le dernier vers de la pièce.

Synthèse

L'entrée très concrète par les lieux de la fiction permet de saisir la double spécificité de ce texte : son ancrage dans quelques lieux du monde comme dans la vie de Claudel (cf. 1- la biographie) et sa dimension planétaire (cf. la tirade d'Almaric, p. 64), cosmique et peut-être déjà métaphysique. Elle permet aussi de créer un horizon d'attente du futur spectateur sur les choix scénographiques qu'on pourra nourrir de la remarque d'Antoine Vitez à propos du *Soulier de Satin* : « *Mais pour représenter le Monde entier, sa grandeur, il faut la petitesse du théâtre* ».

⁹ Conférence donnée en 1916, *Théâtre I*, Gallimard (Pléiade), *op. cit.*, p. 1337.

¹⁰ Claudel cité par Gérald Antoine, *Folio Théâtre*, p. 30

LE SOUFFLE DE LA LANGUE

PAROLES D'ACTEURS

Valérie Dréville : Je suis convaincue d'une influence de Claudel sur la langue française, il a inventé quelque chose qui en retour fait quelque chose au spectateur par l'intermédiaire de l'acteur. Quand il a écrit ses premiers textes ça a été un choc, pas toujours considéré comme positif, même si maintenant il est considéré comme un classique. Je partage l'opinion de Vitez¹¹ qui disait qu'on a une fausse opinion sur la langue claudélienne : on croit que c'est une langue 'bizarrement construite' mais en fait elle est plus proche du français tel qu'on l'entend dans la rue. Ce n'est pas une langue avec une grammaire normative, logiquement construite, mais plutôt un conglomérat d'idées, d'imagination, d'émotions, une juxtaposition d'images qui arrivent toutes ensemble sans lien logique, sans narration. C'est une langue extrêmement physique où l'invisible est présent grâce aux blancs 'écrits' entre les mots. La respiration est donnée, offerte aux acteurs, c'est la respiration de Claudel lui-même.

Approche du vers claudélien : « bouchée sonore » et unité de respiration

Les élèves auront certainement remarqué la typographie particulière du texte de Claudel : celui-ci **revient à la ligne d'une façon qui peut parfois sembler aléatoire**, qui du moins ne respecte pas les contraintes habituellement impliquées par la construction syntaxique. On voit du premier coup d'œil que ce texte s'affranchit de la prose. La typographie invite à considérer ce texte comme un texte « poétique ».

Cependant, **on n'observe pas la régularité invariable de l'alexandrin**, comme dans le théâtre classique. **Il n'y a pas non plus de rimes.**

Cette façon d'écrire n'est pas une coquetterie. Claudel appelle cela des « **vers** » (et non pas « versets » comme on l'entend parfois), et il rappelle souvent combien cette unité variable correspond à sa façon de penser et de respirer :

« On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. »¹²

« Le vers composé d'une ligne et d'un blanc est cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible. »¹³

Pour les acteurs, le texte claudélien s'apparente donc à une partition : chaque vers est une unité de respiration. Le blanc indique une reprise de souffle. Par conséquent, les vers courts sont ceux sur lesquels on insiste le plus (on a toute une respiration pour quelques mots, parfois un seul), en revanche les vers les plus longs sont ceux qui doivent être dits à grande allure, comme une pensée qui s'épanche à grands flots, comme s'il était urgent, vital, de parler, de dévider jusqu'au bout le fil d'une même image.

→ **Proposer aux élèves de s'enregistrer en train de raconter quelque chose (avec les téléphones portables tout est possible !). Puis écouter, et transcrire le contenu en revenant à la ligne chaque fois qu'ils respirent.**

→ **Faire des essais avec des contenus différents : recette de cuisine, récit d'une information entendue au journal, récit d'une émotion personnelle, d'un souvenir très fort. Comparer les textes obtenus.**

¹¹ Antoine Vitez (1930-1990), metteur en scène avec qui Valérie Dréville a beaucoup travaillé, et qui a beaucoup mis en scène le théâtre de Paul Claudel, au Festival d'Avignon ou ailleurs.

¹² « Sur le vers français », *Œuvres en prose*, Gallimard (Pléiade), p. 3.

¹³ *Ibid.*, p. 32

Par ailleurs, Claudel a plusieurs fois donné des conseils de diction aux acteurs :

– « Ne pas chercher à la manière des gens du Théâtre-Français à faire comprendre toutes les nuances du texte et à faire un sort à chaque mot, mais se placer dans un tel état d'esprit que le texte ait l'air d'être l'expression obligée de la pensée du personnage. »

– **Insister sur les consonnes plutôt que d'allonger les voyelles.** Il veut par exemple qu'au lieu de « une étoile flamboyante dans le souffle du Saint Esprit » (comme le faisait l'une de ses actrices, et comme on aurait souvent tendance à le faire spontanément dans la déclamation d'un texte poétique), on dise : « une étoille fflamboyante dans le soufffle du Saint Esprrrit », qui est plus énergique. Ou encore « ce petit être qui crrrrrie », qui est plus expressif que « ce petit être qui criiiiie », qui est faible et geignard¹⁴.

– **Faire le plus souvent l'élision des e muets** (comme lorsqu'on parle normalement, et non pas comme lorsqu'on lit de la poésie classique). En particulier pour les négations, à moins qu'il y ait quelque chose à jouer sur ces négations.

– **Ne pas toujours faire les liaisons**, comme dans l'oralité populaire. Dans son théâtre tardif, il s'amusera même à indiquer de fausses liaisons (par exemple « le roi qui va-t-à Rheims »).

– **Les tirets indiquent un brusque changement de ton ou d'intention au cours de la même prise de souffle** (exemple, dans la vie courante : « Je ne sais plus si je t'avais dit que – au fait tu pars en vacances ? »).

→ On examinera par exemple le dialogue entre Amalric et Ysé à la p. 55 (« J'aime ce grand jour immobile... Ils sortent tous deux. ») Comme certains metteurs en scène le font pour leurs acteurs (par exemple Jean-Louis Barrault pour *Le Soulier de satin* en 1943, avec l'entière approbation de Claudel), nous mettons en évidence les informations fournies par la « partition » claudélienne en vue de l'interprétation :

« AMALRIC – J'aim' ce grand jour immobile. J' suis bien à mon aise. J'admir' cet' grand' heure sans ombre.

J'existe, je vois,

[On peut garder le e muet car le vers est court et l'affirmation d'Amalric, qu'il « existe » est importante.]

Je n' sue pas, je fum' mon cigare, je suis satisfait.

[On garde le e muet des 3 « je » en raison de l'effet rythmique que produit l'anaphore. On remarquera en outre l'allitération en s / ff].

YSÉ – Il est satisfait ! Et vous aussi, monsieur Mesa ?

Est-c' que vous êtes satisfait ? Moi, moi, je ne suis pas satisfaite ! – Il faut que j'aïlle voir mes enfants.

[Le tiret indique que l'idée lui a brusquement traversé la tête : surtout, ne pas faire de pause, ne pas psychologiser le dialogue].

Restez ici !

[Vers très bref : à bien détacher]

Je vous défends d'aller au fumoir. Il faut que vous restiez ici tous les deux.

[Les deux idées s'enchaînent : une interdiction suivie d'un ordre, ce vers contient bien la même intention d'un bout à l'autre.]

Pour causer avec moi et pour m'amuser.

[Nouveau vers : Ysé, adoucit un peu la rudesse de l'ordre en donnant une explication, peut-être en essayant d'attendrir ; dans les versions postérieures, Claudel indique qu'Ysé la séductrice joue avec ses lèvres, ce que permet ici l'allitération en m et p. D'ailleurs toute la phrase peut être prononcée en mettant les lèvres en avant, en faisant la moue].

Ciz, allez me chercher ma chaise longue, et aussi mon eventail, et les coussins,

Et aussi l'onglier, et aussi mon livre, et aussi mon flacon de sels. C'est tout.

[Le fait de prendre deux vers distincts pour l'énumération indique qu'Ysé pense immédiatement aux 3 premiers objets, puis ajoute les 3 autres, et clôt abruptement cette longue énumération, sans transition, sans reprendre son souffle, par un « C'est tout » qui sonne alors comme une plaisanterie.]

Ils sortent tous deux. »

(p. 55)

→ Écouter la voix de Claudel (cf. Rebonds et résonances).

¹⁴ Sur ce point et sur le précédent, voir « La déclamation et le geste », in *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36-37

Nous proposons ici trois séances de travail qui peuvent se compléter ou se dissocier et déboucher sur un parcours de lecture de la scène d'amour de l'acte II, sur la lecture analytique d'un extrait, sur l'identification de quelques particularités de la langue claudélienne à partir de diverses citations.

Parcours de lecture

Dans le cas où les élèves ont lu l'œuvre et possèdent le texte intégral, on envisage de s'arrêter sur la grande scène d'amour entre Mesa et Ysé de l'acte II.

- Choisir un moment de la scène qui vous aurait particulièrement touché à la lecture (quelques répliques courtes ou une partie d'une réplique longue) en essayant d'expliquer cette attirance.
- Faire de même avec un passage dont le sens vous serait apparu particulièrement mystérieux.
- Sachant que Claudel, dans sa préface de 1948, parle de combat entre la vocation religieuse et l'appel de la chair, dégager les répliques qui évoquent l'impossibilité de l'amour défendu puisque adultère, et les répliques qui transcendent les lois humaines ou divines, dépassant la notion même de péché. Peut-on dire que les unes l'emportent sur les autres ?

On pourra approfondir cette approche par les propos des acteurs.

PAROLES D'ACTEURS

« **V.D.** Claudel a pris des notes sur un auteur russe, un de ses contemporains, Vladimir Soloviev dont j'ai lu *Le Sens de l'Amour*. Il me semble que le point de vue de Claudel et le point de vue orthodoxe sur ce sujet sont très proches, en tout cas en 1905.

Soloviev dit que la seule alternative à l'égoïsme intrinsèque à tout être humain c'est l'amour. Il écrit que l'égoïsme n'affirme pas tant soi-même, qu'il nie l'autre et que l'amour est le seul moyen pour élargir les limites de l'être humain à ce qu'il ne connaît pas, c'est-à-dire l'autre. [...] Claudel ne peut trouver l'infini qu'il porte en lui que dans la rencontre avec l'autre. Antoine Vitez reprenait une phrase du journal de Claudel pour définir *Partage de Midi* : "Il faut fendre la muraille du cœur humain." Dans la pièce, il y a une formidable aspiration à briser les limites, celles du monde, celles du corps et celles de l'âme.

[...]

J.-F. S. : Quand Claudel va à l'abbaye de Ligugé, il y va pour combler un manque, de la même façon que Mesa va vers Ysé.

N.B. : La passion amoureuse dans *Partage de Midi* se transforme en mythe de l'amour impossible. Il est passionnant de voir à nouveau, comment Claudel transfigure sa propre histoire d'adultère avec Rose Vetch et l'élève au rang d'un mythe, digne de Tristan et Yseult. Comme dans ce mythe fondateur, l'amour impossible exprime le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort. La passion amoureuse est aussi révolutionnaire parce qu'elle transgresse tous nos codes moraux. Notre raison la condamne mais nous chérissons ce malheur !

G.B. : Avec Claudel, elle se consomme quand même.

C.C. : Oui mais Mesa ne peut pas obtenir plus que le corps d'Ysé. Il ne peut avoir son âme.

G.B. : Peut-être que la version de 1905 pose plus de questions sur ce sujet que la version de 1948 qui semble donner des solutions, peut-être est-elle plus sincère ?

V.D. : La passion amoureuse nous met au cœur d'une contradiction entre le péché et l'innocence, une innocence qui ne peut pas se réaliser sur terre. Il y a un paradoxe qui ne peut pas se résoudre. La passion charnelle met aussi en contact avec le divin. »

Lecture analytique

Pour se pencher de plus près sur l'écriture de Claudel, il est préférable de limiter les dimensions de l'extrait. Nous proposons en annexe un extrait qui est le début de la grande scène d'amour, qui commence avec la réponse d'Ysé sur la durée de l'absence de son mari : « Un mois » p. 105 et peut se terminer à la fin de la tirade de Mesa : « et tu es à moi et mon pauvre cœur cède et crève » p. 107 ou de celle d'Ysé « comme l'enfant inconnu/Qu'on porte lorsqu'on est grosse » p. 108.

Dans ce passage nous avons à la fois un échange de répliques très courtes (jusqu'à Ysé : « Est-ce assez ? ou y a-t-il plus que tu veux me demander encore ? »), puis deux longues tirades : deux aspects du dialogue claudélien qu'il faut aborder par **le phrasé, le souffle épousant au plus près le rythme des vers**, seul capable de rendre compte de la force poétique d'un verbe qui prend sens dans sa forme même.

Appréhender le rythme du passage, c'est, après avoir évoqué l'alternance stichomythie/tirades, s'interroger sur les silences, les variations des mètres, les reprises.

La suspension de la voix ou silence

→ **Entraînez-vous à la lecture du passage ou d'un extrait, sans interpréter le texte, sans mettre d'intention, en respectant seulement les silences qui permettent de reprendre son souffle. Il faudra en effet prendre également en compte chaque retour à la ligne comme une suspension momentanée du souffle, et chaque groupe syntaxique, chaque unité de sens comme une unité de souffle.**

→ **Variez la durée des silences sans varier le débit (la rapidité avec laquelle vous donnez les mots du texte) et dites quel est l'effet produit.**

On va s'apercevoir que les deux contraintes (respecter une pause à la fin de chaque vers mais respecter aussi une légère pause à la fin d'un groupe syntaxique) se superposent naturellement dans la stichomythie et se contrarient dans les tirades où la fin du vers marquée par un retour à la ligne et une majuscule intervient parfois au beau milieu d'un groupe syntaxique « Ainsi donc/ Je vous ai saisie ! Et je tiens votre corps même/Entre mes bras... » Ce type d'enjambement fréquent chez Claudel, alors même qu'il ne se donne pas de contrainte métrique externe, comme le moule de l'alexandrin par exemple, casse la linéarité de la parole, perturbe le sens et rend plus sensible à la fois le souffle et les sons, c'est-à-dire la musique de la langue devenue matériau à variation plus que vecteur de sens.

On s'aperçoit de surcroît ici que le point d'exclamation qui doit être marqué par une montée de la voix et une insistance sur la dernière syllabe, entre en conflit avec la syntaxe qui lie par la coordination *et* les deux membres de phrase. La langue est travaillée au sens concret, expérimentée dans ses possibles.

→ **Recherchez dans les deux tirades d'autres exemples où l'unité du mètre contrarie la syntaxe de la langue française.**

Les constantes et les variations métriques

→ **Déterminez la longueur de chacun des vers de la stichomythie. Que remarquez vous ?**

Le décompte des syllabes de chaque vers et le décompte des syllabes de chaque portion de vers qu'est un groupe syntaxique délimité par un point, conduit à remarquer une alternance d'ensembles très courts (2, 3, 4 syllabes) qui s'allongent peu à peu jusqu'au moment de l'évocation du bateau (page 106) pour redevenir plus brefs au moment de la brûlante demande d'Ysé et de la protestation de Mesa, déclenchant la longue tirade porteuse de son étonnement devant ce qui s'est accompli / « Ainsi donc... ».

→ **Commentez la valeur des « Et » (4 « Et » en début de vers, 14 « et » à l'intérieur des vers) dans la tirade de Mesa ainsi que dans la tirade d'Ysé (5 « Et » en début de vers, 17 « et » à l'intérieur des vers).**

C'est un peu comme si les deux amants, le souffle court, presque coupé par l'émotion de leur présence et l'évidence de leur amour, prenaient peu à peu leur envol pour dire dans une longue émission de voix le ravissement amoureux. Les coordinations relancent le flux de paroles comme s'il ne devait jamais s'arrêter.

Les reprises

→ Repérez les répétitions de mots repris dans les trois moments qui composent ce texte.

a/ Dans le passage en stichomythie : les noms de Ysé, Mesa reviennent régulièrement (le nom d'Ysé toujours précédé de l'interjection *O*, hiatus qui surprend l'oreille française et produit une sonorité vocalique d'une grande pureté, comme un gémissement inarticulé) ainsi que les pronoms personnels de la 1^e et 2^e personne (remarquez comment *tu* et *vous* se succèdent), mais aussi des reprises et variations d'expression comme : « Pauvre Mesa » et plus loin « Pauvre enfant ! Mesa ! Pauvre Mesa ! » « *O Ysé le bateau qui nous a amenés.../ Ce n'est pas un bateau que tu tiens* »

b/ Dans les tirades de Mesa et Ysé.

→ Outre les répétitions de la coordination et déjà envisagées, relevez les diverses occurrences de l'interjection *O*. Quelle valeur leur donnez vous ?

L'interjection *O* introduit une invocation souvent adressée à Dieu, elle contribue à donner à cette adresse des amants l'un à l'autre sa solennité et sa dimension spirituelle. Sa récurrence est comme un pilier placé à divers endroits du texte sur lequel la voix de l'acteur peut s'appuyer pour prendre à chaque fois un nouvel élan.

→ Relevez aussi les occurrences et l'agencement des pronoms personnels de la 1^e et 2^e personne. Quel est l'effet produit ?

L'imbrication étroite du je et du tu rend sensible la fusion des amants.

→ Quel est le registre de la scène ?

On attend le terme de Lyrisme.

→ Après cette étude proposez un titre pour cet extrait.

On peut éventuellement suggérer les termes de *chant d'amour*, *duo amoureux*, *oratorio*, *opéra*, *prière* et demander de justifier le choix de l'un d'entre eux.

Il sera souhaitable de sentir que dans ce duo d'amour les deux voix se répondent dans une même vibration génératrice d'une même qualité d'émotion.

Une langue « bizarrement construite » (de quelques particularités de la langue claudélienne)

Les critiques littéraires et théâtraux ont souvent reproché à Claudel de mal écrire. Celui-ci défend vigoureusement sa liberté de poète : tout peut être matière à poésie, y compris et surtout le langage oral.

« Ce qu'on appelle une faute de français est le plus souvent le mouvement instinctif du langage qui cherche un chemin de traverse pour éviter le détour, l'obstacle ou la cacophonie que les pédants opposent à sa marche. »¹⁵

Il préfère par exemple le « solide *malgré que*, qui grippe et qui grince à la perfection » aux « freins claqués comme *bien que* et *quoique* ». Il savoure « ces gallicismes qui sont l'élixir le plus savoureux de notre terroir » comme : « Regardez voir », « Nous deux lui », « Des fois que vous le rencontriez », le conditionnel après le si (« si j'aurais su... »).

Aux yeux de ses confrères parisiens, Claudel passe souvent pour un « terrien », un paysan mal dégrossi. Il est massif, parle avec un accent très prononcé (il roule les r) et emploie des tournures et un lexique populaire ou rural (notamment de sa province d'origine, la Lorraine), par jeu, par goût ou par provocation. Certains disent que Claudel ne parle pas mais qu'il « bouffe ».

Il aime associer des registres hétérogènes (comparer une émotion spirituelle à une sensation très concrète, ou associer une syntaxe très familière à un lexique très soutenu), faire jouer ensemble les sonorités (il introduit souvent des mots empruntés aux langues des différents pays où il a séjourné), déclencher un déferlement d'images pour faire sentir une émotion.

¹⁵ « Sur le vers français »,
in *Œuvres en prose* (Pléiade), p. 41

→ La poésie de Claudel fait flèche de tout bois. Repérer dans le texte certaines de ces étrangetés :

Des images concrètes, terriennes, paysannes

« ... Prenez-le seulement avec vous !
Et vous voilà comme avec de l'eau de seltz débouchée, avec une bouteille de soda pointue que l'on ne sait plus où poser.
Je vous le dis, prenez garde à vous, mon petit Mesa. » (p. 53)

« ... les choses sont comme une vache
Qui sait ne pas se laisser traire quand elle veut. » (p. 58)

Métaphore filée du cheval (Amalric à propos d'Ysé) p. 56-57 :

« Ce n'est pas une coquette, méfiez-vous en ! c'est une guerrière, c'est une conquérante !
Il faut qu'elle subjugué et tyrannise, ou qu'elle se donne
Maladroitement comme une grande bête piaffante !
C'est une jument de race et cela m'amuserait de lui monter sur le dos, si j'avais le temps.
Mais elle n'a pas de cavalier, avec ses poulains qui la suivent.
Elle court comme un cheval tout nu.
Je la vois s'affolant, brisant tout, se brisant elle-même.
Elle est étrangère, parmi nous
Elle est hors de son lieu et de sa race. »

Des tournures familières, populaires, rurales.

« Ah, il est indigne de souiller un sein si beau ! et de troubler avec notre Marie-salope ces eaux sacrées toutes pleines du frai des dieux ! » (p. 91, Mesa, à propos de leur bateau qui vogue sur l'Océan Indien).

« AMALRIC. – Aïe !
YSÉ. – Je t'ai fait mal, mon chéri ?
AMALRIC. – C'est rien. Ces vieilles pétoires
Ont un recul absurde. J'ai l'épaule démanchée.
Avec cela je suis sale comme un cochon ; je m'en vais prendre un bain tout-à-heure. » (p. 121).

« Une pauvre petite femme quelque part qui chigne de tout son cœur » (p. 62). Terme populaire issu du parler lorrain, que Claudel a donc certainement entendu dans sa famille, et qui signifie « avoir constamment l'humeur et la parole grogneuses ».

Des jeux de mots

Jeux sur la polysémie : « Plût au Ciel que tu me défendisses quelque chose, et que tu me défendisses moi-même ! » (p. 101).

Jeux sur l'homophonie : « Et qu'importe que tu me fasses mal pourvu que je sente / Que tu me serres et que je te sers » (p. 101).

Jeux sur la connivence avec le public, intertextualité : « Rien que la rizière qui verdoie et que la rivière qui flamboie. » (p. 125 : allusion à Barbe-Bleue de Perrault, « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »).

Des emprunts aux lexiques spécialisés (maritime, militaire etc.)

« souillasse » (p. 62) : épais sillage derrière le bateau.

« ginal » (p. 95) : long fusil.

Des emprunts aux langues étrangères et noms propres exotiques

« maski » (p. 58, 67) ; « yang-jen » (p. 94 : « étranger-homme » en chinois) ; « bonita ! » (p. 102, 103) ; « Je vais voir mon grass cloth, le bleu et le blanc... » (p. 115) ; « finger bowl » (p. 125) ; « I'm wild and woolly and full of fleas ! » (p. 89, citation de Kipling).

Noms propres : Baal (p. 54) ; Minnicoi (p. 55) ; « le héros Izdubar » (p. 63) ; Saba, Salomon, Mascate, Labrador, Babylone, la Cimbébasie et les Villes Ouales (p. 90) ; Lakshmi (p. 91) ; Bocatigris (p. 94) ; les chinois « Ah Fat » et « Ah Toung » (p. 116), etc.

→ Chercher ce qui a motivé l'intervention de ces expressions dans le texte (une sonorité en appelle une autre, une image en appelle une autre, un personnage rebondit sur le propos d'un autre etc.).

Claudé s'explique

Il imagine l'extase d'un enfant qui écoute derrière un mur la conversation de deux dames de la province ou de Paris :

« Comme ce *parler visible* s'inscrit pour lui devant ses yeux en dessins pleins de fraîcheur et d'imprévu ! Quel dialogue entre ces voix ! Quelle originalité et quelle verdeur dans les attaques ! Que tour toujours nouveau ! Quelles coupes ! [...] Quelles élégantes ondulations de la phrase ponctuée au mépris de la grammaire et que termine un cri de fauvette ! Ah ! Comme il n'y a plus besoin de mesurer et de compter ! Quel soulagement ! Comme l'esprit jouit de cet affranchissement de l'oreille ! Qu'est-ce qui va arriver ? Quelle musique toujours changeante et toujours imprévue et quelle joie de se sentir ainsi gracieusement porté sans que l'on sache comment par-dessus tous les obstacles ! Et comme le vers alexandrin à côté de ces roulades d'oiseau paraît quelque chose de barbare, à la fois enfantin et vieillot, quelle chose de pionnesque et de mécanique, inventé pour dépouiller les vibrations de l'âme, les initiatives sonores de la simple Psyché, de leur accent le plus naïf et de la fleur la plus délicate.

Le lecteur, qui littérairement en est resté à l'époque des crinolines et du linge empesé, fronce le sourcil au seul nom de liberté et je l'entends qui s'écrie : Mais c'est de la prose, ce que vous dites là ! non, ce n'est pas de la prose, cher Monsieur, ça n'a aucun rapport, ce sont des vers dont chacun est distinct, dont chacun a une figure sonore différente et contient en lui-même tout ce qu'il faut pour être parfait, en un mot c'est de la poésie latente, brute encore, mais infiniment plus vraie, jaillie d'une source infiniment plus profonde que toutes les malherberies à la mécanique. »¹⁶

Synthèse

Tout ce jeu sur la langue vise à produire chez le lecteur, et plus encore chez le spectateur qui va l'écouter de la « *délectation* », un « *état de joie* »¹⁷. Il s'agit de faire appel au plaisir, à l'étonnement, pour parler à *Anima* (la part instinctive de l'âme) qui est toujours plus fine et plus perspicace qu'*Animus* (la part intellectuelle et rationnelle de l'individu).

¹⁶ « Sur le vers français », *op. cit.*, p. 29

¹⁷ Cf. « La Poésie est un art », in *Œuvres en prose* (Pléiade), p. 50-51 ; et « Sur le vers français », *op. cit.*, p. 4.

PAROLES D'ACTEURS

N.B. : On trouve dans la langue si particulière de Claudel, quelque chose qui ressemble toujours à un défi lancé aux acteurs ...

V.D. : En se souvenant du choc que Claudel a eu à la lecture de Rimbaud, on peut affirmer qu'en écrivant il "fait" quelque chose à la langue. Le théâtre nous permet de réinventer la langue en étant fidèle à l'écriture. Vitez affirmait que Claudel n'est pas si éloigné que ça dans ses écrits de la façon dont on parle. Il ne fait pas du naturalisme et donc il faut aller chercher ce naturel dans les profondeurs du texte. Ce n'est pas donné immédiatement mais on le trouve grâce à la versification et à l'unité du souffle. Si on s'attache à tenir cette unité pour chaque vers et à garder le rythme de la respiration, on a des éléments pour trouver l'émotion contenue dans le vers.

N.B. : D'ordinaire, la langue est un instrument du sens. Elle représente une chose au sens propre comme au sens figuré. Claudel transforme tout usage significatif ou symbolique de la langue en un usage intensif : il fait vibrer la langue.

Lui-même explique par exemple, qu'il ne fait aucune différence entre le sens et le son d'un mot. Cette écriture, arrachée au sens, ne trouve sa direction que dans une accentuation du mot, une inflexion de la phrase, dans un usage purement intensif de la langue, exactement comme font les enfants qui répètent un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti pour faire vibrer le mot sur lui-même. Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites. Quand je jouais *L'Otage*, j'étais toujours surpris d'entendre les gens rire sur des répliques pas drôles du tout. Le public ne riait pas parce que c'était comique, il riait parce que la phrase, la syntaxe, l'agencement des mots, lui procuraient une sensation physique.

Il y a une autre chose dans l'écriture de Claudel comme dans le théâtre grec qu'il a beaucoup admiré, c'est le conflit des idées qui fait dire à chaque personnage : je sais regarder le monde comme une question. "Qu'est-ce que ça veut dire ?", c'est la question de Mallarmé dont Claudel disait qu'elle l'avait guidé toute sa vie. Il y a chez lui la passion de comprendre et dans son théâtre, la volonté d'interroger le monde... avec sa bouche.

J.-F. S. : On connaît la passion de Claudel pour la musique mais dès qu'on pense lyrisme, on imagine quelque chose déconnecté du réel, abstrait et complaisant, or le jeu avec la "tentation de la musique" dans le poème de Claudel se construit avec un vocabulaire et une syntaxe extrêmement concrets parfois naïfs, des images et un sens toujours précis. La poésie dans *Partage de Midi* n'est jamais contemplative mais brute, charnelle, triviale, organique, dérangeante. Jouer avec le lyrisme, c'est simplement éprouver l'instant où on pourrait presque chanter ce qu'on ne peut plus dire...

Ce qui me semble définitivement moderne chez Claudel c'est l'audace de l'expérience littéraire, poétique, qui fait de la parole le centre de tout et non pas seulement l'outil de la représentation d'une fable. Il y a toujours quelque chose d'irreprésentable dans le théâtre de Claudel. Gabilly disait "au théâtre la langue ne sert à rien mais tout doit servir la langue", ce qui veut dire qu'aucun décor, aucune psychologie ne vaut l'espace contenu dans la parole...

V.D. : Je suis persuadée que si l'on touche à cette langue telle qu'elle "est" vraiment, ça provoque des réactions passionnelles et violentes parce que la langue, c'est l'endroit où l'on se reconnaît et où l'information de communication passe même dans les intonations. Si l'on ne retrouve pas cela nous sommes dans une béance, un vide. À cet endroit là, [Claudel] n'est plus classique mais encore révolutionnaire.

J.-F. S. : Peut-être avons-nous trop souvent peur de la langue, nous acteurs, sur les plateaux. Il y aurait comme une impudeur à prendre la parole peut-être parce qu'il y a des endroits que l'on ne peut pas contrôler dans la langue. Dans le cas de Claudel, il y a un champ illimité de forces incontrôlables qui peut faire sortir le théâtre de ses cadres traditionnels. Pour découvrir sa langue, il faut peut-être ne plus la reconnaître.

→ Comment l'actrice Valérie Dréville parvient-elle à trouver « *l'émotion contenue dans le vers* » ? Cela vous surprend-il ? Lisez, vous aussi, des yeux puis à voix basse, puis à voix haute un passage du texte.

→ Peut-on dire d'après les propos de J.-F. Sivadier que Claudel dramaturge est un auteur lyrique ?

→ Relevez les différents moments où les acteurs évoquent la langue de Claudel comme une matière, comme la source de l'émotion, comme un territoire inquiétant.

→ À la lumière de l'ensemble de ces extraits d'interview, comment comprenez-vous la phrase de J.-F. Sivadier : « *Pour découvrir sa langue, il faut peut-être ne plus la reconnaître* » ?

EN ATTENDANT LA REPRÉSENTATION

Partage de Midi en scène

Un lieu naturel : la carrière de Boulbon



© Bellamy
Carrière de Boulbon

PAROLES D'ACTEURS

Jean-François Sivadier : C'est un lieu aussi sauvage, violent, sans repères, hors du monde que les trois lieux décrits dans la pièce. Et puis un spectacle dans la Carrière de Boulbon tient toujours un peu de l'interdit, de la cérémonie clandestine.

Nicolas Bouchaud : Parce que c'est une pièce qui est constamment liée avec les éléments, terre, mer, feu... Il y aura donc une dimension supplémentaire si nous jouons en plein air. Le lieu appartiendra aussi au spectacle.

Charlotte Clamens : Parce qu'il y a tout un chemin à parcourir pour arriver dans ce lieu à l'écart de tout, mystérieux, où l'on peut convoquer le public pour une fête surprenante.

Valérie Dréville : La Carrière, c'est aussi le vide alentour qui permet peut-être d'être au plus près des personnages et de leurs questionnements.

Jean-François Sivadier : On a aussi le sentiment, vrai ou faux, que dans un lieu pareil ni les acteurs ni le metteur en scène ne peuvent tricher.

Une mise en scène par les acteurs

→ Habituellement, quel est le rôle d'un metteur en scène dans l'élaboration d'un spectacle ?

PAROLES D'ACTEURS

Nicolas Bouchaud : Le désir de signer une mise en scène collective ne correspond pas à une volonté de nier le rôle du metteur en scène, ni de dire qu'il n'y aura pas une mise en scène du *Partage de Midi*. En revanche, le projet, par sa nature même, interroge forcément les places respectives du metteur en scène, de l'acteur, du créateur lumière, du scénographe, des producteurs...

La place du metteur en scène est hégémonique depuis de nombreuses années. On lui demande tout : bâtir un projet, chercher de l'argent, garantir le sens de ce projet, avoir une lecture pertinente de la pièce, réunir de bons acteurs et les diriger le mieux possible. C'est beaucoup. Cette place centrale du metteur en scène est aussi le résultat d'un certain fonctionnement des institutions culturelles. Parler d'une mise en scène collective a, pour nous, un sens précis. Il s'agit de donner à chacun une plus grande part de liberté dans l'élaboration du projet et aussi la responsabilité d'assumer pour chacun d'entre nous le sens de la proposition artistique. Comment réfléchir ensemble, comment rêver ensemble, en respectant le point de vue et le rêve de chacun, sans chercher à tout prix le consensus ? Donc, le collectif ne nie pas la place et la position singulière de chacun, au contraire, il nous pousse à l'affirmer, mais toujours dans un partage avec l'autre. Le "Partage", c'est le premier mot qui nous réunit tous. Le théâtre, par essence, est un art collectif. C'est, pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot, « une communauté inavouable », c'est-à-dire une communauté éphémère mais dont l'existence même peut devenir une force, une puissance et une résistance joyeuse face à ce que la société nous propose, c'est-à-dire beaucoup de solitude, d'esseulement, d'individualisme... On peut imaginer cette communauté comme une sorte de service public poétique, avec l'art comme véritable horizon utopique. L'art considéré avant tout comme le propagateur d'une pensée, d'une philosophie sensible, le lieu où selon le mot de Galilée : « *Penser devient l'un des plus grands divertissements de l'espèce humaine.* » Un horizon utopique où l'art serait donc autre chose qu'une pratique devant répondre à une demande de rentabilité. Ce n'est pas un hasard si tous les cinq nous avons travaillé avec Antoine Vitez ou Didier-Georges Gabily. Tous deux ont été avant tout de grands pédagogues. Leur profession de foi s'est toujours essentiellement fondée sur l'acteur. Ils ont développé au sein de leurs ateliers respectifs, une pratique poétique de l'acteur afin qu'elle génère une poétique du plateau. Une pédagogie où l'acte de jouer ne se mesurait jamais à l'aune de ce qui était « bien joué » ou « mal joué » mais toujours à l'aune de la prise de risque de chacun des acteurs. Ils privilégiaient le geste plutôt que le résultat ; la recherche que peut faire un acteur pour retrouver le geste poétique de l'auteur, dans une perspective toujours plus vaste que celle du rôle. Un des enjeux de notre travail sur *Partage de Midi* sera pour nous, de continuer à interroger la pratique de l'acteur dans ce qu'elle peut avoir d'unique, d'original, de fondamental pour le travail théâtral. Comment cette pratique peut rendre au théâtre toute sa part d'inventivité. Manière aussi pour nous de continuer ce partage avec Vitez et Gabily.

→ Quelle définition du rôle du metteur en scène Nicolas Bouchaud donne-t-il ? Comment peut-on comprendre le rôle de regard extérieur attribué à l'actrice Charlotte Clamens ?

→ Comment Nicolas Bouchaud justifie-t-il le désir d'une création collective de la part des acteurs ?

→ Exercice de recherche : Le « metteur en scène » a-t-il toujours existé ? Qui étaient Antoine Vitez et Didier George Gabily ?

Un spectacle pour « perdre connaissance »

PAROLES D'ACTEURS

Jean-François Sivadier : Si on analyse bien la pièce de Claudel, on constate qu'il ne cherche jamais à représenter une histoire qu'il a vécue mais qu'il veut mettre des mots, de la poésie, sur une histoire qu'il est en train de vivre et qui est déterminante pour toute son œuvre. Il vide l'espace du théâtre (juste un pont de bateau) pour appeler la voix et le corps de l'acteur, ce qui est révolutionnaire en 1905. Il met l'acteur au centre du plateau pour toucher une part infinie de ce qui le préoccupait au théâtre. Nous ne voulons pas partir dans la représentation d'une fable dont le centre serait une magnifique histoire d'amour mais nous voulons inviter le public à partager avec nous cette expérience que Claudel fait avec la langue. [...] Perdre pied, perdre connaissance est ce à quoi Claudel semble toujours inviter l'acteur et le metteur en scène pour explorer ce territoire au-delà de la raison. Le souffle de la langue tend à épuiser l'acteur comme si le sens ne pouvait apparaître qu'au-delà de l'épuisement du corps et de l'intellect.

→ **Ysé dit à Mesa** : « *Il ne faut pas comprendre, mon pauvre monsieur !/ il faut perdre connaissance* » (p. 70). Pensez vous que ce que dit Ysé à propos de l'amour et que reprend Sivadier à propos de l'acteur et du metteur en scène peut s'appliquer également au spectateur ?

Activités

Autour du quatuor Ysé / De Ciz / Amalric / Mesa dans l'acte I

p. 57-58

« *Rentre Ysé.*

Rentre De Ciz, traînant et portant les différents objets qu'on lui a demandés et qu'il dispose sur le pont.

YSÉ, *riante, les regardant tous les trois l'un après l'autre* – Moi je ne suis pas satisfaite !

(*Montrant Mesa.*) Et voilà un autre qui n'est pas satisfait. (*Montrant De Ciz.*) Et un autre qui n'est pas satisfait !

Ça l'ennuie d'aller me chercher ma chaise. Justement je n'en ai pas besoin.

Pourquoi est-ce qu'il n'est pas content ? Il a toujours l'air de faire semblant de sourire. Mais moi, je suis contente !

Elle rit aux éclats.

MESA – Vous êtes contente, et Amalric est satisfait.

DE CIZ – Parce qu'il réussit.

AMALRIC – Moi ? j'ai été nettoyé l'an dernier,

Rincé comme un verre à bière ! Maski ! je recommence. »

Autour du duo Ysé / Mesa qui évolue d'un acte à l'autre

p. 75 : la première déclaration, lors du tête-à-tête de l'acte I

« *Pause.*

YSÉ – Mesa, je suis Ysé, c'est moi.

MESA – Il est trop tard.

Tout est fini. Pourquoi venez-vous me rechercher ? »

p. 105 : le début du grand duo d'amour, acte II

« YSÉ – [...] Il faut me laisser seule. Il ne faut point venir me voir.

Ils demeurent en silence sans se regarder. Puis soudain Ysé relève la tête et lui ouvre les bras. Il l'étreint en sanglotant, la tête contre son flanc.

YSÉ – Pauvre Mesa !

Elle lui caresse la tête.

MESA – Ysé !

YSÉ – Pauvre enfant ! Mesa ! Pauvre Mesa !

MESA – Tout est fini.

Il se relève et demeure vacillant comme un homme ivre.

YSÉ, *le regardant en face* – Viens !

Viens et ne demeure pas séparé de moi plus longtemps.

Ils s'étreignent, Ysé demeurant immobile et passive. Arrêt.

MESA – O Ysé !

YSÉ – C'est moi, Mesa, me voici.

MESA – O femme entre mes bras ! »

p. 131 : La « trahison », acte III

« *Et Ysé fait lentement sa toilette du soir. Elle détache lentement les épingles d'argent et les peignes d'écaille et la masse des cheveux ruisselle sur ses épaules et sur le dossier de la chaise.*

Bruit au dehors. Pas dans l'escalier. Ysé prête l'oreille et tressaille violemment. Les pas s'arrêtent derrière la porte. Ysé demeure rigide.

La porte s'ouvre. Elle ne tourne point la tête. [...]

Entre Mesa. Il fait quelques pas et se tient debout à quelque distance de la chaise où Ysé est assise.

Elle ne fait pas un mouvement.

MESA, *à demi-voix* – C'est moi Ysé. Je suis Mesa.

Silence.

C'est moi.

Long silence.

[...]

N'entends-tu pas le son de ma voix ? que t'ai-je fait Ysé ? »

p. 146-147 : La réconciliation rêvée (ou après la mort), fin de l'acte III

« *Entre Ysé vêtue de blanc en état de transe hypnotique. [Elle se promène dans la pièce, se perd, s'affole] soudain l'on entend un grand cri de femme épouvantablement mélodieux et aigu.*

MESA, *appelant fortement* – Ysé ! Ysé ! viens ! viens !

Pause. Et on la voit tout à coup toute blanche avec ses longs cheveux épars dans la véranda inondée par la lune.

MESA, *pensant* – Telle je t'ai vue jadis, sur le navire !

Elle vient, elle s'accroupit à ses pieds, elle pose son bras nu tout droit au travers de ses genoux. Il lui met légèrement la main sur la tête.

YSÉ – Mesa, je suis Ysé. C'est moi. »

→ Chercher des attitudes (physiques) caractéristiques de chaque personnage dans leur rapport aux autres. Être attentif aux gestes, aux regards, à la distance entre les deux personnages, éventuellement aux accessoires. Essayer de rendre perceptibles les tensions, rivalités, attirances, défis, dominations ou soumissions qui existent entre chacun (1- Comment se placent ces 3 hommes aux tempéraments si différents autour de la femme qui les charme ? jalousie, fatuité, inquiétude, séduction etc. ; 2- Comment se regardent, puis se touchent ou se fuient les amants Ysé et Mesa selon qu'il s'agit de leur premier tête à tête, ou de la grande scène charnelle du II, ou de l'échange après la blessure dans l'acte III ? Ne pas oublier que l'échange amoureux est aussi un rapport de force). S'aider des didascalies et des répliques

qui précèdent et qui suivent pour trouver les attitudes justes. Ne pas hésiter à faire plusieurs essais. Que ceux qui regardent donnent leur avis sur ce qu'ils voient.

→ Quand ils pensent avoir trouvé les positions adéquates, les élèves qui représentent les personnages se figent, comme suspendus au milieu d'un mouvement, d'une parole, comme des sculptures. À ce moment, 4 (pour le quatuor) ou 2 (pour les duos d'Ysé et Mesa) des élèves qui les regardent peuvent lire quelques répliques du passage correspondant. Répéter plusieurs fois ces répliques, comme si les mots contenaient un pouvoir magique, comme si la parole était un ordre donné aux statues de s'animer, une supplication.

→ Quand les « statues » sentent que l'ordre de s'animer est efficace, elles prennent vie, poursuivent le mouvement que leur attitude commençait, en jouant le texte.

Nos questionnements

→ Formuler des attentes concernant la représentation à venir en terme de :

- scénographie : espace, décor, costumes, lumières, bande son ;
- jeu des acteurs : profération du vers claudélien, jeu avec les corps : occupation de l'espace, déplacements, expression de la sensualité, de la passion.

Comment les indications de l'auteur ont elles été interprétées ?

PAROLES D'ACTEURS

Charlotte Clamens : On doit mettre en scène ses questionnements [de l'auteur] car c'est ce qui reste essentiel aujourd'hui. C'est ce qu'il a écrit qui est important puisque ses paroles nous troublent encore. Ce qu'il a voulu dire lui appartient.

Rebonds et résonances

À voir

Le film *Adieu ma concubine*, de Chen Kaige, 1993, couleur, 165 min.

→ Permet de se faire une idée de l'atmosphère des théâtres chinois et de la musique chinoise qui sont évoqués dans le troisième acte de *Partage de Midi*.

Le film *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten, avec Isabelle Adjani et Gérard Depardieu, 1988, couleur, 175 min.

→ À la même époque que Paul, sa sœur Camille, qui est sculpteur, vit elle aussi son « Partage de Midi » avec Auguste Rodin.

L'exposition Camille Claudel au Musée Rodin. Une grande exposition est consacrée du 15 avril au 20 juillet 2008 à l'artiste, sœur du poète. Après cette date, on pourra encore voir des sculptures de Camille Claudel car une salle du Musée Rodin lui est consacrée.

Musée Rodin : 79 rue de Varenne, 75007 Paris. Tous les jours sauf le lundi.

De 9h30 à 17h45 (jusqu'à 21h le mercredi). www.musee-rodin.fr

Pour ceux qui ne peuvent se déplacer, on trouvera dans les catalogues d'expositions ou sur le site de l'association Camille Claudel (<http://www.camilleclaudel.asso.fr>) des photographies de ses sculptures.

→ **Observer attentivement les sculptures de « La Valse » et de « Sakountala » (ou « L'Abandon », ou « Vertumne et Pomone », puis celles de « L'Âge mûr » (ou « L'Implorante ») :** quels échos peut-on trouver entre ces œuvres de Camille, sculpteur, et celle de son frère écrivain, sur les thèmes de la passion amoureuse (sensuelle et spirituelle) et du déchirement ?

À écouter

La voix de Paul Claudel : *Une visite à Brangues, conversation avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer en février 1944, Paris, Gallimard, N.R.F, 2005.* Un CD accompagne le texte de l'entretien effectué dans la propriété de Claudel (il a alors 76 ans).

→ **Les élèves s'attendaient-ils à ces intonations, cette façon d'articuler, cet accent, ce rire ? Imaginent-ils le texte de *Partage de Midi* prononcé par cette voix ?**

Leur faire prendre conscience du caractère concret, « terrien », de la poésie claudélienne : il ne s'agit pas d'envolées lyriques désincarnées.

Sur l'Internet

Site du festival d'Avignon :

http://www.festival-avignon.com/fichiers/t_fichier/73/fichier_fichier_fr_dossier_de_presse08.pdf

→ **Dossier de presse où l'on trouvera dans leur intégralité les entretiens cités dans ce dossier.**

→ **Documents à télécharger :** <http://www.festival-avignon.com/index.php?r=14>

Site de la Société Paul Claudel : www.paul-claudel.net

→ **Présente différents aspects de la vie et de l'œuvre de Paul Claudel, évoque les différentes mises en scène de son théâtre, informe de l'actualité des spectacles et expositions concernant Paul et Camille Claudel.**

Site de l'Institut National de l'Audiovisuel : www.ina.fr

→ **Proposer aux élèves de faire une recherche dans les « Archives télévision et radio » et de visionner les extraits accessibles. Exemples de mots-clefs : « Claudel, Paul », « Edwige Feuillère » (première interprète du rôle d'Ysé), « Jean-Louis Barrault » (premier metteur en scène de *Partage de Midi*), « Valérie Dréville » (qui jouera Ysé dans la mise en scène d'Avignon 2008 et qui jouait Sept-Épées dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel dans la mise en scène d'Antoine Vitez au Festival d'Avignon en 1987), « *Partage de Midi* » etc.**

Musique chinoise : On trouvera des images et des explications sur les instruments utilisés dans la musique traditionnelle chinoise sur :

<http://musique.ac-dijon.fr/iufm/2006/> et <http://www.chine-informations.com>

On pourra entendre et regarder l'utilisation de cette musique au théâtre chinois en cherchant sur internet des vidéos de « théâtre chinois » ou « opéra de Pékin ». Par exemple : « Scènes de l'Opéra de Pékin, Solo de marionnettes à gaine chinoise, par Maître Yeung Fai » (<http://video.google.com>).

→ **Cette musique sert de fond sonore au troisième acte de *Partage de Midi*. Quelles sensations éprouvent-ils à l'écouter ?**

À lire

Paul Claudel : *La Conversion ou l'épreuve d'un cœur*, montage de textes de Jean-Luc Solal, préface de Michel Autrand, Toulouse, Éditions du Carmel, 2002, 70 p.

→ **Compilation d'extraits tirés de l'œuvre de Claudel (théâtre, poésie, prose) qui retracent son parcours humain et spirituel. Ce montage a fait l'objet d'un spectacle mis en scène par Catherine Fantou-Gournay en 2002. Il présente l'avantage de faire sentir en quelques pages les liens que l'auteur a tissés entre sa vie et son œuvre, de comprendre comment il articule l'aventure de sa conversion et celle de la rencontre amoureuse.**

Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris, N.R.F. Gallimard, 1966.

→ **Compilation de la plupart des textes où Claudel analyse sa pratique de la scène, où il donne des consignes aux acteurs, où il imagine des mises en scène.**

Gérald Antoine, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988.

→ **La biographie de référence. Contient un dossier iconographique où l'on peut voir Rosalie Vetch (« Ysé ») et quelques paysages du Fou-kien (actuel Fujian, province de Chine).**

Thérèse Mourlevat, *Une passion de Claudel : la vie de Rosalie Scibor-Rylska*, Paris, Pygmalion, 2001.

→ **Biographie de celle dont Claudel fera « Ysé » dans *Partage de Midi*, puis « Prouhèze » dans *Le Soulier de satin* : Rosalie Scibor-Rylska, « Madame Vetch », « Rose », « Rosie ».**

Antoinette Weber-Caflisch, « Mythes et autobiographie dans *Partage de Midi* », in *Cahiers de l'Herne*, Paris, éditions de l'Herne, 1997.

Anne Ubersfeld, *Paul Claudel, poète du XXe siècle*, Actes Sud Papiers, 2005.

Après la représentation

Les acteurs ont porté ce texte dans un espace, ils ont proféré la « partition » claudélienne avec leur voix inscrite dans leur corps en mouvement, ils ont « représenté », c'est-à-dire rendu présents, fait exister Ysé, Mesa, Amalric et De Ciz, rôles écrits par Claudel pour des personnages en attente d'incarnation.

Peut-on dire pour autant qu'ils ont rapproché de nous la parole claudélienne ou qu'ils nous ont rapprochés d'elle ? Et de quel rapprochement s'agirait-il ? D'une proximité physique ? D'une meilleure écoute ou lisibilité ou compréhension du texte ? Du sentiment que Ysé, Mesa, Amalric et de Ciz existent maintenant en tant que personnes ? Du fait que l'illusion théâtrale a fonctionné ?

Objectifs

→ **Décrire pour rechercher la cohérence des signes mis en oeuvre au cours de la représentation et faire surgir les questionnements.**

C'est par le travail systématique de description, par le biais de la mémoire, que l'on fera surgir un réseau de signes chargés de sens et que l'on questionnera le mieux le parti pris de mise en scène. Il s'agit donc d'examiner la scénographie et le jeu des acteurs tels qu'ils nous sont apparus et de les mettre en relation avec les horizons d'attente formulés avant la représentation. Il est néanmoins présomptueux d'espérer rendre compte dans sa totalité d'un spectacle aussi riche, aussi dense et aussi long. C'est pourquoi on acceptera de s'attacher à quelques moments ou à quelques aspects restés en mémoire en privilégiant la précision sur une impossible exhaustivité.

→ **Explorer la notion de théâtralité opposée à celle d'illusion théâtrale.**

La représentation éclaire en effet tout particulièrement cette tension contenue dans le principe même du spectacle théâtral.

→ **Tenter une interprétation globale du parti pris.**

Une fois achevée la description du spectacle dans sa matérialité, on pourra passer à des hypothèses sur le parti pris qui a présidé au processus de création.

→ **Prendre conscience de la diversité des appréciations critiques possibles à travers la découverte d'une revue de presse.**

La scénographie ou le traitement de l'espace

LE DISPOSITIF INITIAL

→ **Décrivez l'espace tel qu'il vous est apparu au début de la pièce. Vous pouvez travailler à partir d'un croquis fait de mémoire qui cherchera à respecter les proportions. Vous direz ensuite si les choix en matière d'espace et de scénographie ont pour effet de rapprocher ou d'éloigner le spectacle de ses spectateurs.**

1- La carrière : un espace naturel en forme d'amphithéâtre

Le spectateur se sent enveloppé par la nature : marche préalable dans la campagne, lumière déclinante du soir, chants d'oiseaux, parfums de garrigue ; cependant cet espace ouvert sur le ciel et la campagne n'est pas n'importe quel espace naturel. La présence de gradins, les projecteurs, discrets, sur la ligne de crête des falaises, sont autant d'éléments qui nous invitent au théâtre ou à une cérémonie préparée en notre honneur.

Nous retrouvons l'esprit du théâtre antique même si la topographie est inversée par rapport à la disposition du théâtre grec : les gradins adossés dans le théâtre antique à la pente naturelle sont ici à la place de la *skènè* antique et les falaises entourent l'espace réservé au jeu. Nous constatons également que le lieu réservé aux spectateurs, le *theatron* grec, c'est-à-dire le lieu d'où l'on voit, est extrêmement réduit comparé aux 14 000 spectateurs du théâtre d'Épidaure. Si l'espace qui nous environne est immense, c'est à une cérémonie beaucoup plus intime que nous sommes ici conviés.

2- Le praticable en bois : délimitation des aires de jeu

À l'avant de la grande aire de jeu en demi cercle – on dit : *à la face* – un socle de bois rectangulaire d'environ douze mètres sur cinq est posé, légèrement surélevé, distant d'à peine trois mètres du premier gradin. Nous l'appellerons du terme commode de *praticable* qui désigne tout élément de décor sur lequel l'acteur peut prendre appui en jouant.

Ce praticable posé dans l'espace le découpe en quatre aires de jeu :

- le praticable lui-même fonctionnant comme une scène (aire de jeu n° 1) ;
- derrière le praticable, l'immense espace ouvert jusqu'aux falaises qu'on pourra appeler l'arrière-scène (aire de jeu n° 2) ;
- sur les côtés de part et d'autre du praticable, deux espaces, l'un *à jardin*, c'est-à-dire à gauche pour le spectateur (aire de jeu n° 3), l'autre *à cour*, à droite pour le spectateur (aire de jeu n° 4).

3- Le décor

Les aires de jeu ainsi délimitées – une fabriquée (le praticable), les trois autres naturelles – portent des éléments de décor :

- sur le praticable (aire de jeu n° 1), **un vieux transistor** crachote continûment pendant toute l'installation des spectateurs ;
- en arrière scène (aire n° 2), **quatre lignes de chemin de fer** parallèles, de longueur inégale, fuient vers le lointain et s'y perdent ; des voies ferrées mangées par le sable de la carrière, qui ne mènent nulle part, comme si on en avait abandonné la construction ;
- à jardin **une autre voie ferrée courbe**, à cour **un espace nu**, mais ces aires (n° 3 et 4) seront les premières mises en jeu puisque c'est là que les acteurs vont venir se placer et déambuler bien avant le début de la représentation ;
- en hauteur **trois petits ballons suspendus entre ciel et terre**, l'un est rouge, sur un autre est dessinée une mappemonde : dimension verticale installant la transcendance ? Signes matérialisés des forces cosmiques présentes dans le texte ? Ce sont des objets de théâtre qui fonctionnent métaphoriquement.

Ainsi le praticable installe l'horizontalité, la largeur, les rails la profondeur, la perspective, et les ballons la verticalité, la troisième dimension.

Évolution de la scénographie



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

→ **Décrivez les principales modifications du lieu scénique au cours de la pièce.**

La scénographie se transforme à chaque changement d'acte. Le praticable-scène s'avère **un dispositif sécable et modulable.**

Entre la fin de l'acte I et le début de l'acte II, les trois hommes dansent et Mesa répand de la terre brune, qu'il puise dans un seau, sur le plancher du praticable. Resté seul, il s'écroule comme enivré par la danse et ouvre **une trappe** incandescente dans le sol.

À la fin de l'acte II, c'est tout le praticable qui se retrouve fissuré ; **les acteurs en déplacent furieusement les éléments qui le composent et qu'ils poussent sur les rails, créant un chaos** dans lequel Ysé, Amalric puis Mesa vont se tenir ou se déplacer, comme perchés sur un étroit promontoire ou cheminant difficilement dans les failles ouvertes.



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

A la fin de l'acte III, Mesa et Ysé vont tendre une toile évoquant une voile de bateau. Image mythique du dernier voyage ? Écho d'Ysé-Yseult si on pense au rôle joué par la mer et les voiles dans la légende de Tristan et Yseult ?

Les vibrations de la lumière

→ **Quelle part prennent la lumière et ses variations dans l'évolution de la scénographie ?**

Quand les spectateurs arrivent, il fait encore jour. Au fond de l'aire de jeu en arrière scène (aire n° 2), une petite lampe sur pied est allumée : c'est **la servante**. On appelle ainsi la lampe qui reste toujours éclairée sur le plateau, même désert d'un théâtre, pour éviter tout accident.

La présence de la servante ici ne se justifie pas pour des raisons de sécurité puisque l'endroit est éclairé par la lumière du jour. **On peut y voir la volonté d'indiquer que nous sommes bien au théâtre, que c'est bien à une pièce de théâtre que nous allons assister.** Nos réflexions ultérieures confirmeront la volonté d'afficher la théâtralité.



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

Les projecteurs, implantés sur les hauteurs et sur les côtés jusque là éteints ou extrêmement discrets, éclaireront l'espace d'une lumière jaune au moment où de Ciz s'écrie : « **Regardez** », où Ysé se plaint : « **N'ouvrez pas la toile...** » et où Mesa confirme : « **Je suis aveuglé...** ».

La nuit, qui est totalement tombée, permet de découvrir dans le ciel, au cours du premier acte, **les ballons, déjà évoqués, auxquels sont suspendues de petites ampoules qui se balancent** au gré des souffles d'air, symboles des âmes des protagonistes habitées par le souffle de l'amour. Au deuxième acte, **la lumière vient d'abord du fond de la trappe** découverte par Mesa. Quand il évoque le cimetière des Parsis, **d'innombrables petits lumignons s'éclairent au ras du sol** dans les espaces 2, 3 et 4 : l'effet est saisissant, **nous sommes dans un cimetière.**

Plus tard, lors de la grande scène d'amour, les projecteurs latéraux profileront les ombres de Mesa et Ysé sur la muraille en pierre, à jardin, donnant à leur silhouette une grandeur fantomatique.

Au troisième acte, la lumière découpe de grandes zones d'ombre menaçante et des espaces éclairés d'une lumière incertaine et intermittente : la sensation de chaos créée par le démembrement du praticable est ainsi renforcée

L'espace sonore

→ Quels souvenirs gardez-vous de l'environnement sonore ? Présence de musique ? À quels moments ? Quel genre de musique ? Que dire du transistor posé sur la scène ? Que dire des bruits intermittents ?

Le transistor émet des sons au tout début du spectacle, avant même que « ça » commence, par moments on entend une voix parlée : serait-ce celle de Claudel ? On entendra encore cette radio par intermittence au cours de l'acte I, notamment quand la Chine sera évoquée, comme l'émanation des bruits confus du monde qui atteignent encore les voyageurs au milieu de l'océan.

Des bruits sourds semblent ébranler l'espace : à l'acte I, on pense aux bruits des vagues contre la coque ; à l'acte III, aux détonations dont parle Claudel dans la didascalie initiale de l'acte.

La musique paraît plus contemporaine que le texte puisqu'on reconnaît des airs des Rolling Stones et des Doors également diffusés par le transistor.

Les costumes



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

→ Peut-on dater les costumes portés par les personnages ?

→ Caractérissez brièvement les costumes des trois hommes. Changent-ils au cours de la pièce ?

→ Décrivez les modifications du costume d'Ysé. Quel sens leur donneriez-vous ?

Le refus d'une musique de l'époque de l'écriture ou d'une musique chinoise, couleur locale, se retrouve dans le choix des costumes qui sont actualisés : Amalric et Mesa portent le costume gris du diplomate ou de l'homme d'affaires, de Ciz en revanche n'a pas de veste mais un petit blouson et une chemise jaune ouverte. Que signale ce costume distinct des autres ? Une différence de classe ? Son côté aventurier - n'oublions pas qu'il vient faire des affaires véreuses en Chine - ?

Amalric, au cours de l'acte I, enlève veste et chemise, apparaissant en tricot de peau rouge et exhibant ses tatouages : il affiche ainsi une décontraction qui le différencie bien nettement de Mesa et révèle son passé de baroudeur, mais peut-être surtout sa sensualité, sa virilité.

L'actrice qui joue Ysé apparaît d'abord affublée d'un étrange costume hétéroclite : une large robe bleue, des bottines à talons susceptibles d'évoquer des chaussures début de siècle et une veste d'homme. Elle retire cette veste masculine au cours de sa conversation avec Amalric (sur « quelle bête vous faites »), retrouvant plus de féminité dans un gilet rose brillant dissimulé sous la veste.

A l'acte II, elle ne portera que sa robe, comme si ses vêtements s'effeuillaient pour laisser apparaître son corps. Dans ses mouvements virevoltants, la robe découvre un jupon rouge.

L'actrice revient en pantalon bleu et petit haut blanc, sa longue chevelure blonde nouée, pour un moment de pure chorégraphie, et apparaît enfin dans un long manteau bleu : réalité ou vision de Mesa ? Image de la Vierge ?

De ces observations sur les costumes d'Ysé, on retiendra qu'ils ne sont **pas naturalistes mais plutôt symboliques**. Si la veste d'homme peut trouver une justification dans le propos d'Ysé (« **il me fait vivre comme un garçon** »), ils nous disent qu'Ysé est **une femme aux diverses facettes** : aventurière audacieuse, conquérante, elle peut porter une veste d'homme ; séductrice, éminemment féminine, elle attire le désir des hommes ; revêtue de bleu, elle est douce et pure. À l'image de sa jupe bleue qui vole, révélant sa doublure rouge-passion et rouge-luxure, Ysé est double et changeante, insaisissable.

On retiendra aussi que lorsqu'elle est en pantalon pour réaliser **un intense moment chorégraphique**, la tenue choisie n'est pas le costume du personnage à ce moment de la pièce, mais **la tenue de l'actrice en mouvement, presque une tenue de training**. Une fois encore, la théâtralité est affichée au mépris de tout parti pris réaliste.



Les objets scéniques

→ Quels sont les objets qui apparaissent sur scène ? Quelle est leur fonction ?

→ Comparez l'échelle que de Ciz apporte à l'acte I et les didascalies internes qui s'y rapportent : « **Ciz, allez me chercher ma chaise longue, et aussi mon éventail, et les coussins / Et aussi l'onglier, et aussi mon livre, et aussi mon flacon de sel** ».

Des journaux, le livre d'Ysé figuré par des cartes postales qu'elle éparpille au vent, une énorme carte de géographie que Mesa déploie à même le sol sont les objets scéniques mi-réalistes, mi-fantaisistes qui font référence au monde extérieur.

L'objet scénique sur lequel il est plus intéressant de s'arrêter est l'étrange chose qu'apporte de Ciz en réponse à l'énumération d'Ysé : il s'agit d'une échelle sur laquelle sont accrochés une minuscule chaise mal peinte, un parapluie, une paire de chaussures, une ombrelle et un carton à chapeaux d'où Ysé tirera des chapeaux pour elle et les hommes qui l'entourent. Ni fonctionnel – Ysé s'allongera à même le sol – ni naturaliste, fabriqué à partir d'objets appartenant au réel, c'est un véritable objet de théâtre porteur de signes.

- Peut-être évoque-t-il le bric-à-brac de bagages minables, l'errance, la pauvreté de ces gens à la recherche de bonne fortune ? Plutôt que de se conformer aux didascalies internes et de les illustrer, le parti pris serait alors de faire apparaître la distance entre les grands airs d'Ysé qui, en femme capricieuse, réclame ses attributs élégants, et la réalité de son pauvre bagage.

Un tel parti pris pourrait se justifier à partir du compte que fait Ysé de tout ce qu'elle possède :
« ... Et ma maison / C'est cette chaise longue et huit colis sur le bulletin de bagages, / Trois malles de cabine, trois malles et deux caisses dans la soute, une valise et une malle à chapeaux. / Mes pauvres chapeaux. »

- Peut-être est-il le signe d'une critique du matérialisme de tous ces personnages, du matérialisme d'Ysé en particulier, qui se moque des aspirations spirituelles de Mesa dans le premier acte ?

- Cet objet est certainement la marque d'un rapport au théâtre qui instaure un jeu avec le public ; en effet, en exhibant des accessoires qui sont immédiatement identifiés par le public comme le signe qu'acteurs et spectateurs sont ici réunis pour participer ensemble à un grand jeu, à une fête théâtrale, on établit une complicité avec le spectateur. L'excentrique et le comique de cette échelle étrangement décorée et détournée de sa fonctionnalité sont également la marque d'un certain comique, ou du moins d'un détachement par rapport au tragique dont la pièce porte la trace et qui ne cessera de s'accroître dans l'œuvre de Claudel.

Retour aux didascalies

→ Comment les didascalies initiales de chacun des actes sont-elles interprétées ? Le pont du bateau de l'acte I, le cimetière de l'acte II, la maison en état de siège de l'acte III sont-ils représentés ? Sont-ils totalement ignorés ? Sont-ils suggérés ?

→ Comment réagissez-vous à ces propositions scénographiques ?

→ Quelles propositions feriez-vous vous-mêmes si vous deviez concevoir la scénographie de l'un des actes ou de l'ensemble ? Comment les justifieriez-vous ?

Pas de respect à la lettre des didascalies bien sûr, mais une **scénographie suggestive, voire symbolique** : un lieu de nulle part, évoquant tout autant le Far West que la Chine, et qui sert aux trois actes moyennant quelques modifications du praticable.

Au premier acte, le bois du praticable évoque le pont du bateau ; les bruits et les mouvements des acteurs, qui semblent parfois avoir du mal à se tenir debout, sont néanmoins beaucoup plus suggestifs que le décor lui-même.

On a vu, au second acte, le rôle joué par les lumières pour suggérer le cimetière.

Le chaos sur l'espace scénique créé par la déconstruction du praticable est métaphorique du chaos politique (Claudel parle de « **fenêtres obstruées avec des matelas** » comme « **traces d'un siège** ») mais aussi **des fissures et des failles intérieures aux personnages**, ce que semble induire le fait que ce sont les acteurs eux-mêmes qui désorganisent l'espace, comme pris d'accès de fureur.

SYNTHÈSE

Une scénographie adaptée à l'espace de la carrière Boulbon, conçue pour lui, qui joue à la fois sur la proximité et l'éloignement. En effet, le sol de la carrière a été surélevé, le praticable est très proche des spectateurs mais les rails qui se perdent au loin et les ballons qui soulignent la dimension verticale renforcent l'impression d'immensité fortement créée par le lieu naturel de la carrière.

Le parti pris d'un décor unique et modulable, essentiellement métonymique et métaphorique, permet une grande fluidité dans le passage d'un acte à l'autre. Il ne s'agit plus de marquer une pause entre les actes pour signifier une ellipse temporelle, il ne s'agit plus de vraisemblance ou d'illusionnisme. La théâtralité est clairement affichée.

Dans son refus de l'illustration des didascalies, de l'anecdotique, de tout ancrage historique ou géographique précis, le décor quasi abstrait élargit la fable à une dimension universelle. Le choix d'une scénographie sans coulisses, sans rideau de scène découvrant subitement les acteurs, sans le « noir salle » précédant la montée de la lumière sur la scène et qui a d'ailleurs la même fonction que le rideau, se place résolument du côté d'une théâtralité affichée, ce que Claudel appellera du « **théâtre à l'état naissant, naissant sous les yeux du public** »¹.

¹ En 1952, Claudel écrit à Jean-Louis Barrault :

« J'aime ce genre de spectacle.

Il m'émeut comme m'émeut une source.

C'est spécifiquement du théâtre à l'état naissant.

Il y a là une sorte de nouveau départ qui pourrait nous apporter peu à peu la matière d'un style neuf, capable de nettoyer bien des choses. »

(cité par Barrault in

Nouvelles Réflexions sur le théâtre).

Il nous reste donc à envisager le jeu des acteurs pour confirmer ou infirmer les impressions livrées par la scénographie.

Le jeu des acteurs

L'entrée en scène

- À quel moment avez-vous vu les acteurs ? Que s'est-il passé entre leur apparition et la première phrase du texte ?
- À quel moment situeriez-vous le début de la pièce ?
- Quel est, d'après vous, l'effet produit par ce temps qui est déjà de la représentation et n'est pas encore le texte ?

Parmi les derniers spectateurs, deux hommes entrent et s'avancent jusqu'à l'aire de jeu à cour (n° 4) ; ils observent le public, font les cent pas. On reconnaît Jean-François Sivadier et Gaël Baron. Un peu plus tard, à jardin arrivent Valérie Dréville et Nicolas Bouchaud qui semblent attendre eux aussi. Leur arrivée passe quasiment inaperçue au début puis installe une étrange atmosphère d'attente concentrée qui gagne les spectateurs.

Nicolas Bouchaud et Jean-François Sivadier viennent devant le praticable, face aux spectateurs et se livrent à un petit jeu muet, l'un poussant l'autre, comme lors d'un exercice de training d'acteurs. Toutefois, c'est clairement Bouchaud/Amalric qui a l'initiative de ce geste subreptice qui déséquilibre Sivadier/Mesa, et c'est lui qui résiste aux poussées plus timides de son protagoniste. Le dialogue s'engage alors entre eux jusqu'à l'annonce d'Amalric : « Les voici. » À ce moment précis tous quatre sautent sur le praticable en même temps, chacun aux quatre coins du plateau rectangulaire, Ysé au coin arrière gauche (jardin), Amalric au coin avant gauche, Mesa au coin avant droit (cour), de Ciz au coin arrière droit : la partie à quatre commence.

Comment interpréter ce début qui, loin des trois coups du théâtre et du rideau découvrant la scène, se caractérise par une zone indéfinie où les acteurs ne sont pas encore tout à fait personnages, où un prologue muet qui s'apparente à un gag précède la parole et où la didascalie « Ysé, de Ciz apparaissent sur le pont, montant de l'escalier des premières. Huit coups sur la cloche » est interprétée comme la prise de possession géométrique et brutale du praticable-plateau par les quatre protagonistes, prise de possession qui semble frapper les coups du vrai début de la représentation ?

On pense d'abord à la négation de toute illusion théâtrale : les acteurs nous donnent à voir ce moment, d'ordinaire dissimulé aux spectateurs, où ils attendent d'entrer en scène dans le secret d'une coulisse. Ils affirment ainsi leur présence et leur travail d'acteurs et refusent de faire comme s'ils étaient des personnages doués de vie propre, poursuivant, devant un public qui les regarderait à travers une paroi de verre (le fameux quatrième mur), le cours de leur existence. Au-delà de la théâtralité une fois de plus clairement affichée, ce qui nous est montré ici, c'est aussi le travail des acteurs, l'aventure, chaque soir recommencée, à laquelle le spectateur est invité à participer. Valérie Dréville citait la réplique d'Amalric à propos des personnages en l'appliquant littéralement aux quatre acteurs : « Nous voilà engagés ensemble dans la partie comme quatre aiguilles, et qui sait la laine / Que le destin nous réserve à tricoter ensemble tous les quatre ? ».

Si le prologue muet, véritable pantomime, peut être également interprété comme une sorte de travail préparatoire à la relation Amalric-Mesa, comme un exercice fait par les acteurs au cours des répétitions et qu'on aurait gardé à la représentation, il a incontestablement une autre dimension, celle de nous dire par les corps, avec une simplicité et une jubilation totales, la rivalité des deux hommes, la supériorité par la force et la ruse d'Amalric sur Mesa. Peut-on aller jusqu'à évoquer une mise en abyme de la fable ?

Au cours de ce prologue, les spectateurs rient de ces personnages qu'ils ne connaissent pas encore et qui se mesurent et rivalisent, corps d'acteurs jouant comme le feraient des enfants. Le ton de la représentation est donné : ces êtres sur le théâtre sont avant tout des acteurs prenant en compte la dimension concrète et ludique de la représentation. En même temps, on ne peut s'empêcher de penser que les personnages ainsi amenés en scène appartiendront plutôt à l'humanité ordinaire qu'à la grande majesté tragique.

Quant au fait qu'ils sautent sur le praticable tous en même temps, c'est l'amorce d'une chorégraphie qui se poursuivra plus ou moins intensément tout au long du spectacle. On comprend alors que les déplacements des personnages n'obéiront pas au souci de faire « comme si c'était vrai ». Loin de tout naturalisme, ils seront mus par des impulsions du texte, des rapprochements ou des affrontements qui les animent. Ce qui paraît en jeu, c'est l'équilibre du plateau, comme on parle de l'équilibre d'une composition picturale. Jacques Lecoq² propose ainsi des exercices où chaque déplacement d'un corps sur le plateau de théâtre en entraîne un autre.

La diction des vers

→ **Comment avez-vous réagi à l'écoute du texte ? Pouvez vous mettre en relation vos sensations et votre perception du texte à la lecture et pendant la représentation ? Quel est l'effet produit par la manière dont les acteurs se sont appropriés la parole claudélienne ?**

On l'a vu dans « l'avant », le texte de Claudel est une partition musicale. Les acteurs respectent à la lettre ce que cette partition induit en terme de souffle et de rythme, refusant toute tentation de ramener le dialogue à de la prose. Nous entendons vraiment la poésie de Claudel, ses ruptures déstabilisantes. Jamais les acteurs ne s'autorisent à violer la versification et ses pauses rythmiques pour privilégier le sens sur le son. De plus ils font preuve d'une belle énergie articulatoire, lançant la parole claudélienne dans le silence de la nuit bien au-delà des rangées de spectateurs. L'effet produit n'est évidemment pas celui du naturel de la conversation. On peut parler d'une profération antinaturaliste, mais pourrait-on déroger à ce parti pris sans dénaturer le texte ? On remarque aussi que les acteurs sont très souvent face au public, ce qui ajoute encore à l'impression d'une parole proférée et non d'un échange entre des personnages comme cela se passe dans la vie.

En revanche, le choix des tonalités et de l'intensité de la voix n'appartient qu'aux acteurs, sauf indications didascaliques précises, ce qui n'est pas le cas dans *Partage de Midi*. Relevons ce qui fut sans doute le plus frappant : le ton de voix gouailleux, le verbe haut accompagné d'un rire appuyé, une manière de parler somme toute populaire, de la part de Valérie Dréville, et les ruptures totales d'intensité et de tonalité. A l'acte I elle va dire : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi. » d'une voix feutrée, tout doucement comme si elle était brisée par l'émotion ou plutôt comme si ce n'était plus elle qui parlât mais quelqu'un d'autre à travers elle. Mesa lui répond de même et Ysé reprendra sa voix d'avant sur : « Que craignez-vous de moi puisque je suis l'impossible ? » comme un brusque retour à la réalité de ce bas monde. De même sa voix est toute transformée dans l'ultime chant d'amour de l'acte III.

Claudel note, bien qu'assez rarement, *Pause* ou *Silence* entre deux répliques ou à l'intérieur d'une réplique. Comment apprécier la longueur de ces pauses ou de ces silences souhaités par l'auteur ? Il semble que les acteurs les étirent sur un temps beaucoup plus long que ne peuvent le supporter un dialogue ou une conversation ordinaires. Là encore l'effet produit va contre tout naturalisme.

L'occupation de l'espace et la chorégraphie

Tout le spectacle apparaît comme une chorégraphie tant sont précis les déplacements et les mouvements, tant ils obéissent à des rythmes, tant ils sont stylisés et travaillés, c'est-à-dire non naturels. Certains moments, notamment les scènes d'amour, sont de purs moments de danse sur la musique du texte alors que la transition entre l'acte I et II, puis II et III est clairement une chorégraphie où les acteurs ne jouent plus leur personnage. Le programme d'ailleurs mentionne la collaboration de Philippe Ducou pour le « travail sur le mouvement ». Philippe Ducou, danseur et chorégraphe, a développé pour les comédiens une approche du mouvement leur permettant d'aller à la recherche de la musicalité dans le geste. Il est quasiment impossible d'isoler, dans le flux du spectacle, des moments précis et de les convoquer par la mémoire. Seule une vidéo permettrait un travail d'analyse du geste sur le texte. Condamnés à l'impressionnisme des souvenirs laissés par des images fascinantes sans cesse renouvelées, on peut tenter de les mettre en commun et de les commenter.

² Jacques Lecoq : comédien, metteur en scène, enseignant qui fonde en 1956 l'École Internationale de Théâtre à Paris.

→ **Avez-vous été gênés par le fait que les acteurs restent en scène, soit dans les aires de jeu 2, 3 et 4, soit sur le bord arrière du praticable, notamment durant l'acte I alors même qu'ils ne sont plus en jeu ? Que pensez-vous de ce parti pris ?**

On retrouve là encore le refus de toute illusion : le spectateur n'est pas invité à croire que les personnages sont sur le pont d'un bateau et que, quand ils quittent « le pont », ils continuent à vivre ailleurs leur vie de personnages. Ici ce sont des acteurs qui s'éloignent simplement tout en restant à vue, et attendent le moment où la partition leur commandera de se remettre en jeu, un peu comme dans un orchestre où les musiciens attendent silencieusement que la partition prenne en compte leur instrument.

Néanmoins la tentation de l'illusion théâtrale est si forte chez le spectateur – surtout chez le spectateur occidental nourri de tradition illusionniste – qu'il veut croire malgré tout à la « réalité » de ce qui lui est donné à voir. Comme l'enfant qui s'affole de voir Guignol frappé par le gendarme, au théâtre, nous sommes tous des enfants et voulons croire à l'histoire que l'on nous raconte, fût-ce avec des marionnettes dépourvues de vie. Il serait donc bien possible d'avoir ressenti un léger agacement du parti pris choisi comme si l'on nous obligeait à aller à contre-courant de notre désir de spectateur.

→ **Comment les corps des acteurs suppléent-ils à l'absence de décor ?**

Aussi suggestifs qu'une toile peinte figurant l'océan, les corps des acteurs au cours de l'acte I chancellent, trébuchent, sont ballottés comme sur le pont d'un bateau : pour figurer des fauteuils transatlantiques, il leur suffit de croiser leur bras derrière leur tête face public ou de déplacer le centre de gravité de leur corps comme le ferait quelqu'un appuyé au bastingage. De plus, ces corps instables renvoient tout autant au roulis du bateau : « *C'est la mer qui est tapée.* » (interprétation réaliste) qu'à leur trouble intérieur (interprétation symbolique). On peut avancer les mêmes interprétations au niveau des bruits sourds qui accompagnent parfois avec un léger décalage ces mouvements désordonnés.

→ **Comment peut-on interpréter la position des corps dans l'espace lorsqu'ils s'allongent tous à même le sol du praticable avec un journal ? Souvenez vous de ce moment où Ysé vient de congédier Amalric (acte I) : « Laissez-moi » ; la didascalie précise : « *Il la regarde profondément. Elle tient les yeux sur son livre. Il prend un cigare et s'éloigne. Rentre Mesa qui se dirige gauchement vers Ysé et, voyant qu'elle ne le regarde pas, il reste hésitant.* ». Dans la représentation, tous sont sur le praticable, tous s'allongent au même instant, d'un même mouvement, Ysé et Mesa sur la diagonale du plateau, elle à la face cour, lui au lointain jardin, Amalric et de Ciz l'un devant l'autre, assez proches des autres, surtout Almaric d'Ysé, à cour par rapport à la diagonale qui relie Ysé et Mesa. Le jeu instauré par les acteurs est-il si loin des didascalies claudéliennes ?**

Outre l'aspect antinaturaliste tant de fois noté (nul besoin de chaises, le plateau est nu) ce positionnement à ce moment de la pièce, qui inaugure la première scène amoureuse Ysé-Mesa, est à la fois surprenant, drôle et porteur de sens. En effet, en dépit (ou peut-être à cause ?) de la distance qui sépare Mesa d'Ysé, une tension se crée entre leurs deux corps. Le léger balancement d'une jambe d'Ysé allongée témoigne qu'elle n'est pas concentrée sur son livre, que son attitude est étudiée et teintée d'érotisme, qu'en somme elle voit avec des yeux dans le dos Mesa qui s'efforce de ne pas la regarder. Quand Mesa lui demande : « *Qu'est ce que vous lisez là... ?* », les spectateurs rient, tant les acteurs ont réussi à rendre parfaitement prévisible cet instant où Mesa l'interpellerait. On remarque que les didascalies ne sont pas respectées : « *Rentre Mesa qui se dirige gauchement vers Ysé et, voyant qu'elle ne le regarde pas, il reste hésitant.* » Pourtant tout est dit là : à ce moment de la pièce, c'est Amalric qui est le plus proche d'Ysé et qui la presse de son désir mais c'est entre Ysé et Mesa que quelque chose de proprement inouï va avoir lieu.

Dans la suite de cette même scène, Mesa et Ysé vont peu à peu se rapprocher, glisser l'un vers l'autre, lentement, comme difficilement, épousant avec leurs corps les détours de leur conversation : « *YSÉ. – Vous savez que nous allons rester quelque temps à Hong Kong / Où vous vivez, je crois. / Silence / Eh bien cela ne vous plaît pas ?* ». Le difficile rapprochement des corps se prolonge : « *MESA. – Qu'y a-il entre vous et moi ?* ». Les corps ne se toucheront pas mais les acteurs savent faire naître un climat d'érotisme par la tension qu'ils ne cessent de ménager entre eux.

Lors de la grande scène d'amour de l'acte II, ils restent également loin l'un de l'autre au-delà de la réplique de Mesa : « *Je te tiens, je t'ai trouvée.* » alors même que les didascalies notaient bien

en amont : « Il l'étreint en sanglotant ». Plus tard : « Ainsi donc / Je vous ai saisie et je tiens votre corps même / Entre mes bras », il tente de la rejoindre, bras tendus, la manque, s'écroule, se relève puis est à nouveau à terre, elle le domine de toute sa taille. La fusion des corps a lieu. Très proches maintenant, l'un derrière l'autre, ils ne forment plus qu'une seule silhouette à quatre mains : « YSÉ. – Moi, je comprends, mon bien aimé / Et je suis comprise et je suis la raison entre tes bras, et je suis Ysé, ton âme. »

→ **Le jeu des corps amoureux vous paraît-il rendre compte de la sensation d'attraction irrésistible et de la sensualité présentes dans le texte ?**



© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

Le mouvement chorégraphié a une forte puissance suggestive car le propre de la danse est d'exprimer des états, voire des sentiments, par des corps dépourvus de parole. Le théâtre répugne depuis longtemps, au moins depuis Meyerhold, metteur en scène russe du début du XXe siècle, à illustrer par la gestuelle des acteurs les propos des personnages. Les didascalies de Claudel témoignent d'une vision plus illustrative parce que plus naturaliste de la mise en scène. Claudel est certainement, au moment où il écrit *Partage de Midi*, tributaire de l'esthétique théâtrale dominante de son époque ; plus tard, comme en témoignent les didascalies initiales du *Soulier de Satin*, il appellera de ses vœux une esthétique différente :

« Dans le fond, la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes. »³

La suggestion, portée par la tension des corps d'Ysé et Mesa, augmentée de la beauté de gestes maîtrisés par une chorégraphie rigoureuse, agit sur les spectateurs plus que toute image-cliché de corps amoureux réunis, pour leur faire ressentir la spiritualité d'un amour qui surprend et bouscule les personnages eux-mêmes. On peut citer Madeleine Marion invitée par Valérie Dréville à témoigner de son expérience du rôle d'Ysé qu'elle a interprété en 1957,

dans une des premières mises en scène d'Antoine Vitez, Vitez avec qui Valérie Dréville travailla également beaucoup plus tard. Évoquant leur inexpérience et la pudeur propre aux scènes théâtrales des années cinquante, Madeleine Marion dit à propos de la scène d'amour de l'acte II : « C'est un acte érotique raconté véritablement, pas en biaisant, pas en étant obscène, parce que c'est tellement beau. Spectateurs, acteurs, on est transporté. Ce n'est ni pornographique, ni sentimental, mais les tirades du deuxième acte, c'est la vérité vraie [...] nous avons fait des enlacements, nous n'étions pas très audacieux, c'est le texte qui est audacieux. En travaillant Claudel, on ne peut pas tricher, faire du dérisoire, du genre, il faut faire ce qui est écrit. »

La chair des personnages

→ **Avez-vous été surpris par le choix du physique des acteurs pour interpréter les personnages ? Pourriez-vous caractériser chacun des personnages tel que l'acteur l'incarne ?**

Ysé est sous les traits de Valérie Dréville cette « grande femme qui s'épaulait contre le vent », à la longue et sensuelle chevelure blonde, mais cette blondeur et cette allure d'amazone ne suffisent pas à imposer une image angélique ; une certaine brusquerie dans la démarche et les manières,

³ Au début de sa carrière, en 1987, Valérie Dréville a joué dans la mise en scène du *Soulier de Satin* par son maître Antoine Vitez, à Avignon. Il se peut que certains choix de la présente mise en scène de *Partage de Midi* aient été influencés par cette expérience.

une voix souvent gouailleuse, un rire épais, autant de partis pris de jeu qui nous donnent à voir et à entendre un être de chair, un corps totalement présent, une femme terriblement concrète, porteuse d'un passé qu'on devine aventureux, lourde des enfants qu'elle a mis au monde : une femme « ordinaire », frôlant parfois la trivialité.

Jean-François Sivadier est un Mesa un peu emprunté, un peu engoncé dans son costume, portant sur lui une espèce de mal être, avec une grande douceur et quelque chose de la candeur d'un enfant sur le visage. On entend Ysé : « *J'aime chacun de vos traits et cependant on ne vous trouvera jamais beau / Peut-être que vous n'êtes pas assez grand. Je ne vous trouve pas beau.* » On se dit en le voyant qu'il ressemble au Mesa qu'on pouvait imaginer, par la passion toute intérieure, la tension de la pensée, une certaine juvénilité préservée et une sensibilité à fleur de peau.

Le physique et le jeu de Nicolas Bouchaud correspondent-ils à ce qu'Amalric dit de lui même : « *Vous savez très bien que vous ne trouverez pas ailleurs qu'avec moi / La force qu'il vous faut et que je suis l'homme.* » ? Ce qui frappe surtout chez cet acteur, c'est une espèce de décontraction de tout le corps, une souplesse corporelle que manifestent chacun de ses mouvements, chacune de ses attitudes, si bien que loin de l'image-cliché du beau garçon baroudeur des mers à la virilité exhibée, il apparaît surtout comme un être qui se joue de tout, sûr de lui, de son corps, de ses réactions, parce que détaché et ironique.

Quant à Gaël Baron, son physique typé, sa silhouette mince mise en valeur par des vêtements près du corps, ses mouvements de danseur, en font un de Ciz mystérieux, fuyant. Gaël Baron semble incarner la métaphore utilisée par Amalric pour parler de de Ciz : « *Bah, c'est une plante à caoutchouc toujours prête à gagner et à foisonner ! C'est une liane gloutonne ! Il trouvera son arbre.* » Sur le plateau on remarque que de Ciz est le plus silencieux de tous les personnages, Gaël Baron remplit ce silence d'une présence dense et presque inquiétante.

SYNTHÈSE

On retrouve dans le jeu des acteurs une cohérence qui conforte les pistes d'interprétation des partis pris de mise en scène, soulevées par la description de la scénographie : refus de l'illusionnisme, refus de tout naturalisme et de toute illustration du texte, théâtralité affichée, volonté de faire avant tout entendre le texte, prise de distance avec une esthétique susceptible de faire écho à une beauté inaccessible du texte, mais bien plutôt présence de corps concrets comme l'est la poésie de Claudel, traversés par une illumination d'essence poétique et sublimés par la grâce du verbe qui les habite.

Tentative d'interprétation

→ Si vous deviez caractériser globalement cette mise en scène de *Partage de Midi*, quel épithète ou quels épithètes choisiriez-vous entre ces différents adjectifs : brutale, raffinée, pathétique, comique, émouvante, distanciée, épique, triviale ? Vous pouvez d'ailleurs compléter la liste et justifier votre proposition.

C'est certainement dans la tension paradoxale de termes opposés que le spectacle se définirait le mieux.

En effet, il frappe par sa précision et le raffinement de sa recherche chorégraphique tout en gardant un aspect brut, presque sauvage, celui d'un théâtre mettant en jeu des forces primitives en même temps qu'il semble se « fabriquer » sous nos yeux.

La souffrance de Mesa abandonné, la vulnérabilité d'Amalric et d'Ysé réfugiés à l'acte III sur leur petit bout de praticable, le soin apporté par Ysé à la fabrication de la dernière tasse de thé, l'enfant mort, le ratage de leur vie qui se termine si vite dans le gâchis, résonnent sur scène de manière à déclencher l'émotion. Parallèlement éclatent le ludique, le comique, le dérisoire, voire le clownesque (pensons à l'étrange échelle transportée par de Ciz et aux chapeaux qu'Ysé en tire pour coiffer ses compagnons et elle même comme au cirque).

Les acteurs incarnent des personnages d'une humanité ordinaire et pourtant ils s'élèvent parfois à une dimension allégorique. Ysé surtout, la figure féminine, est porteuse de l'allégorie de l'amour sublimé mais aussi de la perdition, sans cesser d'être sensuelle et terrienne, lieu même de l'incarnation de forces spirituelles et peut être de l'étincelle divine.

Si la dimension mythique des lieux, des personnages et des situations semble moins accentuée dans cette représentation que la dimension concrètement et simplement humaine, ce n'est certes pas pour réduire la portée du texte de Claudel ou empêcher que l'anecdote ne s'élève jusqu'à la parabole, c'est peut-être pour mieux faire ressentir comment le souffle divin vient surprendre les hommes ordinaires pour les bousculer et les animer.

Dans la tension paradoxale entre un lieu ouvert, superbement impressionnant, et un petit praticable proche des spectateurs, entre une parole poétique proférée plus qu'elle n'est dite et des voix aux relents populaires, entre des déplacements dansés et des corps qui pèsent leurs poids de chair, entre une présence concrète appuyée et une distanciation certaine, entre le grave et le ludique, c'est tout le jeu du théâtre revendiqué comme tel qui se déploie au service d'une poésie incandescente.

Revue de presse

Lisez certaines des critiques parues dans la presse à l'occasion de la création de *Partage de Midi* au Festival d'Avignon : Christophe Raynaud de Lage (*Libération*), Gilles Costaz (*Les Echos*), Fabienne Pascaud (*Télérama*), Brigitte Salino (*Le Monde*), Jean-Pierre Léonardini (*L'Humanité*).

Libération – 7 juillet 2008. Christophe Raynaud de Lage.

Partage de Midi partagé

Basculement. Le classique de Claudel sur le passage.

« Nul besoin d'exégèses pour déceler dans *Partage de Midi* de Claudel une descente aux enfers. Le titre qui renvoie directement à ce « *Milieu du chemin de notre vie* » mentionné au premier vers de *la Divine Comédie*. Les personnages, qui font allusion au basculement vers l'âge. Le passage de l'équateur est non seulement une borne spatiale mais temporelle. Au cas où l'on aurait encore des doutes sur la destination de leur bateau au premier acte (l'Orient, la Chine...), les lieux des deux suivants (le cimetière, puis la forteresse assiégée) sont sans ambiguïté. Dans la carrière de Boulbon, le décor renvoie clairement à cette dimension infernale. Le plateau nu, légèrement surélevé, qui figure le paquebot au premier acte, se démembre ensuite en chariots roulant sur des voies de garage parallèles. Au ciel, deux ballons noirs et un rouge sondent la météorologie d'âmes ballotées dans une tempête de mots et sentiments contraires. Ces éléments de décor forment le pôle d'harmonie d'un spectacle qui semble mettre un point d'honneur à ne pas trop séduire.

Les comédiens Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville et Jean-François Sivadier, ont souhaité travailler sans metteur en scène (même si une cinquième, Charlotte Clamens, a joué le rôle d'œil extérieur). Ils ont retenu la première version de *Partage de Midi*, celle de 1905. Un texte plus énigmatique que celui de 1948. On croit comprendre le souci qui les a animés. S'en tenir à la sauvagerie des choses. Et ne pas tomber dans la tentation de se raccrocher à la beauté de la langue. Il est vrai que les personnages ne sont pas des plus reluisants, entre la veulerie du mari, le cynisme d'Amalric, la frustration de Mesa et la faiblesse d'Ysé. Et que si l'on se grise de la beauté des mots, on risque de retomber dans une trivialité psychologique. Dont acte.

Est-il pour autant nécessaire de crier pour faire entendre le cri ? De renoncer à presque toute modulation pour s'en tenir à un registre de quelques notes (voire d'une seule dans le cas de Nicolas Bouchaud-Amalric?). Évidemment, quelques jours après la mort de Klaus Michael Grüber, on songe à son art du silence. Dans la douceur de la nuit étoilée, on voudrait pouvoir leur dire : « *Chut, plus bas...* »

Les Échos – 8 juillet 2008. Gilles Costaz.
Partage de Midi de Claudel : Traversée avec mal de mer
Une mise en scène collective, peu convaincante.

« *Partage de Midi* est la pièce la plus impudique de Claudel, celle dont il a le plus longtemps refusé la représentation. On y voit une femme partagée entre un mari et deux amants, tout au long d'une quête troublée du sens de la vie et de la volonté divine. La Comédie-Française en a donné une très belle version jouée par Marina Hands et mise en scène par Yves Beaunesne. Le Festival d'Avignon a choisi d'ouvrir sa manifestation avec cette pièce et de la donner pendant toute la durée de la manifestation, dans la splendide carrière Boulbon, lieu sauvage au bord du Rhône. Le projet est ambitieux, non seulement parce qu'il passe par la difficile magie du plein air, mais surtout parce que les quatre acteurs impliqués signent collectivement la mise en scène. Valérie Dréville (l'artiste associée à cette édition du festival, qui a décidé d'une part de la programmation), Nicolas Bouchaud, Jean-François Sivadier et Gaël Baron ont bien invité une amie, Charlotte Clamens, à réfléchir avec eux à la conception du spectacle. Mais ce sont, avant tout, eux, les comédiens en scène qui donnent à la soirée ses axes, ses lignes, son évolution.

Disons-le tout net, l'expérience n'est pas concluante. Les talents de chacun coexistent au lieu de s'entremêler, l'unité d'une vision globale n'est jamais trouvée. C'est un très long roman que *Partage de Midi*. L'action commence sur un bateau en partance pour la Chine : là, les sentiments mènent une danse complexe. Puis l'on passe en Chine, où la jeune femme, Ysé, vit à la fois la tragédie d'événements locaux et sa tragédie personnelle.

Intense frénésie

On est à la fois dans l'existence quotidienne, le débat intime, le chant poétique, l'errance métaphysique, selon le souffle d'un poète qui brasse ses passions et ses remords, les scandes dans une prodigieuse fureur maîtrisée. Sur un simple plancher derrière lequel se dessinent des rails, les quatre acteurs entament le jeu avec violence et nervosité. Ils swinguent, ils se frôlent, se touchent, sur des airs anglo-saxons (on entendra les Rolling Stones). Ils sont dans une intense frénésie, légèrement parodique. C'est amusant, mais comment tenir la route quand on part à cette allure ?

Les comédiens échouent avec les honneurs de la guerre car ils ont tous de merveilleux moments. Nicolas Bouchaud est d'une grande puissance mais il est uniforme en furieux Amalric. Valérie Dréville possède une rare force d'actrice, mais elle se trompe en vulgarisant sa diction, en lui donnant des accents populaires, qu'elle abandonne heureusement dans le dernier acte. Jean-François Sivadier peut être bouleversant dans un acte et incolore dans un autre. Quant à Gaël Baron, il interprète avec flegme le personnage du mari que l'ensemble du spectacle laisse dans le flou. Le paquebot claudélien va jusqu'au bout de sa traversée, mais tant de roulis donnent le mal de mer. »

Télérama – 16 juillet 2008. Fabienne Pascaud.
Enfer et volupté.
Dante et Claudel adaptés avec esprit et grâce.

« Jamais la Cour d'honneur du Palais des Papes n'aura été hantée de telles forces que dans *l'Inferno* de Romeo Castellucci, librement adapté de *La Divine Comédie* de Dante. Jamais la parole de Paul Claudel n'aura résonné avec tant de sexualité et de grâce que dans *Partage de Midi*, pris en charge et volupté par un collectif d'acteurs, Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier. Le pari était risqué : commencer le 62^e festival d'Avignon par une mise en frissons quasi muette et un spectacle sans metteur en scène. Qu'en advenait-il des traditions théâtrales ? A moins que le théâtre soit juste là où règnent l'esprit et la possible communauté d'être et de penser.

[...]

Inferno rend davantage vivant, *Partage de Midi*, plus proche de soi. Quand le quatuor d'acteurs Baron-Bouchaud-Dréville-Sivadier empoigne l'œuvre la plus intime de Claudel, ils veulent y déployer sans entrave leur imaginaire. Et les mots, soudain, irradiant leurs corps. Sans doute en ont-ils trop joui, sans travailler assez les nécessaires variations de tout parcours scénique, mais c'est pour mieux attiser la tension et l'attention du spectateur. Valérie Dréville donne enfin la dimension de putain et de sainte mêlées, de garce sacrée inspirée de la maîtresse qu'aura tant désirée et tant pleurée le jeune Claudel, brisé et sublimé à jamais par cette première passion. Et le déluge de mots mystiques ou crus de mener magiquement au même recueillement que les silences d'*Inferno*. Valérie Dréville et Romeo Castellucci, les deux artistes associés du festival 2008 sont des sorciers. Ils ouvrent des fenêtres intérieures. »

Le Monde – 7 juillet 2008. Brigitte Salino.
Un *Partage de Midi* désincarné en ouverture du Festival d'Avignon.
L'absence voulue de metteur en scène laisse la pièce de Claudel à l'état de projet.

« C'est par une déception que s'est ouverte, vendredi 4 juillet, la 62^e édition du Festival d'Avignon : la première de *Partage de Midi*, de Paul Claudel (1868-1955), à la carrière de Boulbon. Il faisait un temps de rêve, la nuit était douce. Souvent la tentation est venue de lever les yeux au ciel pour y chercher une grâce qu'on aurait aimé trouver dans la représentation. Mais les dieux du théâtre n'ont pas répondu. Le public non plus : le spectacle fini, il a à peine applaudi, puis s'est éclipié.

Ce *Partage de Midi* était annoncé comme « un projet rare », parce que totalement pris en charge par les quatre acteurs de la pièce : Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Gaël Baron et Valérie Dréville - l'artiste associée de cette édition, avec Romeo Castellucci. En fait, au départ, les quatre acteurs devaient être dirigés par un metteur en scène, qui a déclaré forfait. Ils ont alors décidé de franchir le pas et de se mettre en scène eux-mêmes, sous le regard d'une de leurs amies, Charlotte Clamens, actrice elle aussi.

Ainsi, de la contrainte est née un défi. Pourquoi pas ? Le théâtre se nourrit d'expériences. Mais il repose aussi sur une tradition, qui a imposé le metteur en scène, au XX^e siècle. Avant, les comédiens se mettaient sur le devant du plateau et disaient leur texte face au public. Après, les spectacles sont devenus infiniment plus sophistiqués, l'idée et la nécessité de la « lecture » d'une œuvre ont fait leur chemin. On ne saurait aujourd'hui s'en passer, quels que soient les excès ou les détournements de sens.

C'est là que le projet de *Partage de Midi* trouve sa limite. Précisément parce qu'il reste à l'état de projet. Il aurait pu y avoir une mise en scène collective, comme on en voit souvent. Ce n'est pas le cas. Il y a quatre acteurs qui jouent, et une pièce qui part dans tous les sens sans que l'on sache ce qu'on veut nous dire. Pour *Partage de Midi*, c'est embêtant. La passion a ses lois, que la scène ne saurait ignorer. Et *Partage de Midi* est avant tout l'histoire d'une passion.

Cette histoire, Claudel l'a vécue. En 1900, il est parti pour la Chine rejoindre son poste de consul. Il avait 32 ans, et il était écartelé entre l'appel de la foi et celui de la littérature. Son directeur de conscience lui a dit qu'il devait se consacrer à son métier de diplomate. Meurtri, il a pris le bateau pour Marseille. Au cours de la traversée, il a rencontré Rosalie Vetch, une femme mariée et mère de quatre enfants.

Un plateau posé sur du sable

Leur passion a duré quatre ans. Le 1^{er} août 1904, Rosalie Vetch est partie pour Bruxelles, où elle a accouché d'une fille, sans le dire à son amant, qui n'apprendra sa paternité que des années plus tard, et elle a rompu tous les liens. Là encore, le directeur de conscience est intervenu. Il a sommé Claudel, fou de désespoir, de renoncer à Rosalie. Claudel a obtempéré, et il a écrit *Partage de Midi*, comme un exutoire, en 1905.

Mais il n'a pas voulu que cette pièce soit jouée. Il a attendu quarante ans avant d'y revenir, et d'écrire une seconde version, que Jean-Louis Barrault a créée en 1948. Entre les deux versions, il y a le chemin d'une vie. En 1948 (sept ans avant sa mort, le 23 février 1955), Claudel prend du recul sur son histoire. En 1905, il la livre avec violence. C'est ce texte que font entendre les quatre acteurs d'Avignon.

Voici donc, sur le pont d'un bateau, une femme, Ysé, et trois hommes : de Ciz, son mari qui lui fait des enfants, Amalric, qu'elle a aimé avant son mariage, et Mesa, tenté par Dieu et saisi par la passion. Ils se retrouveront en Chine, où Mesa enverra de Ciz à la mort, et où Ysé, enceinte de son amant, partira rejoindre Amalric, avant qu'une fin incertaine, sur fond de révolte populaire, ne fasse se retrouver et mourir ensemble Ysé et Mesa.

Il est difficile de prendre la mesure de la complexité des sentiments et des situations dans la présentation de *Partage de Midi* à Avignon. Les acteurs n'incarnent pas les personnages, ils jouent des idées sur les personnages, qui se côtoient sans s'assembler sur un plateau posé sur du sable, joliment éclairé, dans le deuxième acte - le meilleur de la soirée - par des lampes suspendues à des ballons invisibles dans la nuit de la carrière. »

L'Humanité – 7 juillet 2008. Jean-Pierre Léonardini.

Du valeureux théâtre à poings nus

Carrière de Boulbon. *Partage de Midi*, sous les étoiles, par la grâce d'une grande bonté d'âme artistique, a inauguré le Festival sur un rythme soutenu.

Envoyé spécial.

« Cela ne pouvait mieux commencer - dans cette carrière de Boulbon où l'on se sent minuscule et perdu comme au fond de titaniques entrailles minérales - qu'avec la sorte de grandeur et d'appel vers le haut que prodigue *Partage de Midi*, de Paul Claudel, dans une prodigieuse réalisation, fruit de l'ajustement en commun d'énergies d'exception (1). Mise en scène collective donc, assumée, revendiquée comme telle par les acteurs Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville et Jean-François Sivadier qu'on découvre (sauf Charlotte Clamens) à l'oeuvre sur le plateau, d'abord plan, vers la fin creusé de trappes ou se prolongeant en passerelles mobiles, au moment de la mort prédite dans le cimetière chinois, moment prolongé - car il s'agit de la version intégrale de 1905 - par le sublime et tempétueux duo d'âmes entre Ysé et Mesa, que Valérie Dréville et Jean-François Sivadier portent à incandescence jusqu'au dernier mot de *Partage de Midi*. Ce n'est pas tous les jours qu'on se sent à ce point soulevé d'enthousiasme profond. Cela vient de ce qu'il s'agit là d'un théâtre nu et cru (quelque chose qui tiendrait en somme d'une boîte privée de gants), sans supports ni accessoires, ou si peu, mais tout entier tendu vers les immenses possibilités de corps résolument ouverts à la « matière sonore » propre à la voix de celui, poète monstre, qui disait que « le mot peut se répéter à loisir », car « nommer une chose c'est la produire inextinguible, car c'est la produire par rapport à son principe qui ne comporte point de cessation ». Lyrique et prosaïque ensemble, condamnant le vers classique comme « métronomique », Claudel ne suggérerait-il pas de substituer à la rime attendue de l'arbre et du marbre celle de l'oncle et du furoncle ?

Perpétuel et torrentueux bain de langue à ciel ouvert le temps de la représentation, ce *Partage de Midi* témoigne de la phénoménale puissance de travail de chacun (le comédien ne devient-il pas, en ce cas, un incomparable héros combustible ?), au regard d'un ensemble harmonieusement agencé confinant à une forme d'art synthétique, accomplie en toute violence maîtrisée. Affaire de rapports de forces, en effet, d'entrée de jeu, quand sur le sable devant un pont de navire supposé, deux mâles rivaux, Amalric (Bouchaud) et Mesa (Sivadier), se bousculent, cela s'achevant, au troisième acte, par des figures de pancrace et le trépas de Mesa. Le côté fait divers colonial mariole, pré-hollywoodien au fond, dans la colonie assiégée par les « boxers »,

avec bombe à retardement à l'appui, assumé avec superbe, ponctue l'admirable enchantement des métaphores en quoi consiste l'oeuvre, arrachée à Claudel par sa vie même d'homme désirent qui ne s'empêche pas toujours et en tire les conséquences, un Mesa, quoi, que Sivadier habille pour longtemps d'une évidence irréfutable presque dansée, à la fois spirituelle et viandeuse, face à la Dréville, Ysé sublimement protéiforme de passer par les bras de trois hommes ; tantôt mégère, tantôt sirène, enfant perdue et garce d'anthologie mais toujours respirant le vers comme naturellement ; comble du travail, l'effort invisible, face à Bouchaud, Amalric féroce-ment pragmatique comme on dit, sardonique, satanique un peu, qui comme tel fait plaisir à voir en maléfaisant joyeux tandis qu'à Gaël Baron en De Ciz revient la part aride de l'effacement progressif. Tout cela est pur bonheur, pour qui a les oreilles pour entendre et les yeux pour voir, et surtout le sens du rythme à épouser, à l'unisson d'un spectacle d'une aussi cardinale rareté. »

Questions :

→ Après une première lecture

Quelles réflexions vous inspire la diversité des jugements portés sur la représentation ? Quel est l'article dont vous vous sentez le plus proche ? Partagez-vous entièrement le point de vue de son auteur ou y apporteriez-vous quelques nuances ou restrictions ?

→ Étude comparative

Distinguez dans chacun des articles (ou dans quelques uns d'entre eux) ce qui concerne :

- l'absence du metteur en scène
- le choix du lieu ;
- le jeu des acteurs et leur traitement de la langue de Claudel ;
- pour chacune de ces rubriques, repérez les points communs et les divergences.

À la lumière cette étude comparative, vous vous demanderez si la critique théâtrale semble obéir à des règles objectives ou être totalement soumise à la subjectivité de son auteur.

→ Écriture d'invention

1^{er} sujet : vous répondez à l'un des journalistes de votre choix dans une lettre où vous exprimez votre désaccord avec sa critique de *Partage de midi*. Vous argumenterez votre point de vue et exprimerez ensuite ce que vous attendez d'un article de critique théâtrale.

2^e sujet : en vous inspirant d'un ou plusieurs des articles du corpus, rédigez une critique susceptible de convaincre des camarades d'aller voir le spectacle.

→ Pratique de l'oral (exercice librement inspiré de l'émission « Le masque et la plume »)

Deux groupes débattent de la représentation, l'un chargé du plaidoyer, l'autre du réquisitoire. Un troisième groupe fera office de jury pour décider de la validité et de la pertinence des arguments utilisés.

Remarque

→ L'enseignant pourra éventuellement fournir aux élèves des éclairages sur la ligne éditoriale des journaux ou revues qui ont publié ces articles : certaines positions sont-elles attendues ? D'autres sont-elles surprenantes ? On pense par exemple à l'enthousiasme de Jean-Pierre Leonardini : en 2008, on peut lire une critique élogieuse d'une pièce de Claudel dans un journal communiste... ce qui était impensable du vivant de l'auteur !

Annexes

ANNEXE 1 = PRÉSENTATION DES ARTISTES

Gaël Baron : formé au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique. A joué Pasolini, Koltès, Wyspianski, Lagarce et Schwab sous la direction de Stanislas Nordey. Il est engagé par de nombreux metteurs en scène, dont Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Stéphanie Loïk, Gildas Milin, Jean-François Sivadier, Gislaine Drahy, Françoise Coupat, Gérard Watkins, Bruno Meyssat et Daniel Jeanneteau.

Nicolas Bouchaud : rencontre Didier-Georges Gabily (1955-1996) en 1992 avec lequel il travaillera jusqu'au décès de l'auteur metteur en scène, qui réalisera plusieurs spectacles parmi les plus marquants de leur époque. Il poursuit par la suite une aventure du même type avec Jean-François Sivadier. Il a travaillé avec notamment Rodrigo García, Bernard Sobel et le Théâtre Dromesko. Au Festival d'Avignon, Nicolas Bouchaud a déjà joué les rôles titres dans les mises en scène de Jean-François Sivadier *La Vie de Galilée* de Brecht en 2002, *La Mort de Danton* de Büchner en 2005 et *Le Roi Lear* de Shakespeare en 2007.

Charlotte Clamens rencontre Valérie Dréville à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez, qui l'engage pour jouer dans *Électre* en 1986. Elle travaille ensuite avec Laurent Pelly et Alain Françon, Marcel Bozonnet et Tilly, puis avec Jean-François Sivadier. Dans *Partage de Midi*, elle participe, comme regard extérieur, à la mise en scène collective.

Au Festival d'Avignon, Charlotte Clamens a joué dans *Henry IV* de Shakespeare mis en scène par Yann-Joël Collin en 1999, *Bérénice* de Racine mis en scène par Lambert Wilson en 2001 et *La Mort de Danton* de Büchner mis en scène par Jean-François Sivadier en 2005.

Valérie Dréville : artiste associée au festival d'Avignon 2008.

C'est le désir d'apprendre qui semble être au coeur de la démarche d'actrice de Valérie Dréville. Apprendre et transmettre.

Apprendre à l'École du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez, son premier maître, celui qui lui enseigne qu'il faut chercher à l'extérieur de soi. Sous sa direction elle jouera dans des spectacles phares des années 80.

Apprendre avec Claude Régy, un maître rencontré au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris qu'elle a intégré à sa sortie de l'École de Chaillot. Avec Claude Régy, elle traversera les univers de Gregory Motton (*La Terrible Voix de Satan*), de John Fosse (*Quelqu'un va venir puis Variations sur la mort*), de David Harrower (*Des couteaux dans les poules*), de Henri Meschonnic (qui a traduit les psaumes bibliques réunis dans *Comme un chant de David*) et Maurice Maeterlinck (*La Mort de Tintagiles*).

Entrée à la Comédie-Française, à la demande de Vitez elle y fera la rencontre d'un troisième maître, le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev, rencontre décisive pour l'actrice. Valérie Dréville a acquis à travers cette rencontre une connaissance de l'école russe et de la tradition issue de Stanislavski, et a découvert le coeur de la recherche d'Anatoli Vassiliev : une volonté d'aller vers un théâtre des idées qui s'exprime par un travail sur la parole. Pour ce faire, elle apprend le russe et effectue plusieurs séjours dans son théâtre école de Moscou.

Elle travaille également au cinéma (avec Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Philippe Garrel, Arnaud Desplechin, Nicolas Klotz, Michel Deville) et au théâtre avec Alain Françon dans deux pièces de Edward Bond (*Pièces de guerre* en 1994 et *Chaise* en 2006), Luc Bondy pour lequel elle sera une *Phèdre* inoubliable, Aurélien Recoing dans *Tête d'or* de Paul Claudel, mais aussi Bruno Bayen, Jean-Pierre Vincent, Lluís Pasqual, Julie Brochen...

Au Festival d'Avignon, elle a joué dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène d'Antoine Vitez (1987) dans la Cour d'honneur du Palais des papes, *La Célestine* de Fernando de Rojas, mise en scène d'Antoine Vitez (1989), *Pièces de guerre* d'Edward Bond, mise en scène d'Alain Françon (1994), *Amphitryon* de Molière, mise en scène d'Anatoli Vassiliev (1997), *Médée-Matériau* de Heiner Müller, mise en scène d'Anatoli Vassiliev (2002) et *Chaise* d'Edward Bond, mise en scène d'Alain Françon (2006). Elle a travaillé avec Julie

Brochen en portant un regard sur la mise en scène de *L'Échange* de Paul Claudel, présenté au Festival d'Avignon 2007.

Jean-François Sivadier, formé comme comédien par Didier-Georges Gabily, puis à l'école du Théâtre national de Strasbourg, il travaille notamment avec Jacques Lasalle, Christian Rist, Alain Françon, Dominique Pitoiset, tout en devenant metteur en scène. Fidèle à son compagnonnage avec Didier-Georges Gabily, il ne conçoit le théâtre que comme une oeuvre collective.

Au Festival d'Avignon, Jean-François Sivadier a présenté *La Vie de Galilée* de Brecht en 2002, un diptyque *La Vie de Galilée de Brecht – La Mort de Danton* de Büchner en 2005 et *Le Roi Lear* de Shakespeare dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2007.

ANNEXE 2 = DIDASCALIES

Didascalie acte I

Le pont d'un grand paquebot.
Le milieu de l'océan Indien entre l'Arabie et Ceylan.

Didascalie acte II

Hong Kong. Le cimetière plein d'arbres touffus de Happy Valley. De là, on découvre plusieurs routes, un champ de courses, une usine, un petit port, la mer, et, derrière, la côte de Chine. Une sombre après-midi d'avril. Un lourd ciel orageux.

Didascalie acte III

L'action est dans un port du Sud de la Chine, au moment d'une insurrection.
Maison construite dans l'ancien style « colonial » du temps des « princes-marchands » ; une vaste pièce au premier étage. Elle est tout entourée de larges vérandas. Au dehors, d'énormes banyans ; à leurs branches pendent des paquets de racines pareilles à de longues chevelures noires.
Traces d'un siège qui vient d'être soutenu, sacs de terre, fenêtres obstruées avec des matelas. Cependant, comme s'il ne valait plus la peine de se défendre, on a débouché plusieurs baies de côtés différents. D'une part, on aperçoit les deux bras d'un fleuve couvert de bateaux, et, derrière, entourée de sa muraille crénelée, une immense ville chinoise avec ses portes et ses pagodes. D'autre part, vers le couchant, la rizière et de belles montagnes bleues. De temps en temps on entend des batteries de gongs et des détonations de pétards et d'armes à feu, et par bouffées la musique d'un théâtre au loin avec les cris sauvages des acteurs.
Le soleil se couche. De longs rayons rouges passant à travers le mur de feuilles des banyans traversent la pièce déserte. Au milieu un grand lit de cuivre entouré de sa moustiquaire. Entre deux fenêtres, une coiffeuse avec sa psyché, et de l'autre côté une armoire à glace. Affaires de femme : une lampe à esprit-de-vin, des robes suspendues. Et çà et là des choses d'homme, de gros souliers, une pipe, et sur une table un fusil de guerre avec les culots de cuivre des cartouches tirés épars.

ANNEXE 3 = EXTRAIT DE L'ACTE II

Pour la lecture analytique proposée page 16

YSÉ : Un mois.

Il faut me laisser seule. Il ne faut point venir me voir.

*Ils demeurent en silence sans se regarder. Puis soudain Ysé relève le tête et lui ouvre les bras.
Il l'étreint en sanglotant, la tête contre son flanc.*

YSÉ : Pauvre Mesa !

Elle lui caresse la tête.

MESA : Ysé !

YSÉ : Pauvre enfant ! Mesa ! pauvre Mesa !

MESA : Tout est fini.

Il se relève et demeure vacillant comme un homme ivre.

YSÉ, le regardant en face : Viens !

Viens et ne demeure pas séparé de moi plus longtemps.

Ils s'étreignent, Ysé demeurant immobile et passive. Arrêt.

MESA : O Ysé !

YSÉ : C'est moi, Mesa, me voici.

MESA : O femme entre mes bras !

YSÉ : Tu sais ce que c'est qu'une femme à présent ?

MESA : Je te tiens, je t'ai trouvée.

YSÉ : Je suis à toi,

Je ne me recule pas, je te laisse faire ce que tu veux.

MESA : O Ysé, c'est une chose défendue.

YSÉ : Est-il vrai ? comme tu me serres à m'étouffer !

Pauvre Ysé ! je ne la croyais pas si défendue !

MESA : O Ysé, le bateau qui nous a amenés quand nous l'avons vu partir, disparu dans sa propre fumée !

YSÉ : Ce n'est pas un bateau que tu tiens, c'est une femme vivant entre tes bras.

MESA : O Ysé, ne me laisse pas revenir !

YSÉ : Je cède, je suis à vous.

MESA : C'en est trop !

YSÉ : Et à moi il faut me céder aussi ?

MESA : C'en est trop !

YSÉ : Est-ce assez ? ou y a-t-il plus que tu veux me demander encore ?

MESA : Ainsi donc

Je vous ai saisie ! et je tiens votre corps même

Entre mes bras et vous ne me faites point de résistance, et j'entends dans mes entrailles votre cœur qui bat !

Il est vrai que vous n'êtes qu'une femme, mais moi je ne suis qu'un homme.

Et voici que je n'en puis plus et que je suis comme un affamé qui ne peut retenir ses larmes à la vue de la nourriture !

O colonne ! ô puissance de ma bien-aimée ! O il est injuste que je vous aie rencontrée !

Comment est-ce qu'il faut vous appeler ! Une mère.

Parce que vous êtes bonne à avoir.

Et une sœur, et je tiens votre bras rond et féminin entre mes doigts,
Et une proie, et la fumée de votre vie me monte à la tête par le nez, et je frémis de vous sentir la plus faible comme un gibier qui plie et que l'on tient par la nuque !
O je m'en vais et je n'en puis plus, et tu es entre mes bras comme quelqu'un de replié,
Et dans la pression de mes mains comme quelqu'un qui dort. Dis, puissance comme de quelqu'un qui dort,
Si tu es celle que j'aime.
O je n'en puis plus, et c'en est trop, et il ne fallait pas que je te rencontre, et tu m'aimes donc, et tu es à moi, et mon pauvre cœur cède et crève !
YSÉ : Tu me tiens donc et bien que ma chair tressaille
Je ne me retire point, et je reste comme assourdie, et la voilà donc, celle que tu trouvais si fière et si méchante !
Tu ne sais pas ce que c'est qu'une femme et combien merveilleusement, avec toutes ces manières qu'elle a,
Il lui est facile de céder et tout-à-coup de se trouver abjecte et soumise et attendante ;
Et pesante, et gourde, et interdite entre la main de son ennemi, et incapable de remuer aucun doigt.
O mon Mesa, tu n'es plus un homme seulement, mais tu es à moi qui suis une femme,
Et je suis un homme en toi, et tu es une femme avec moi, et je cueille ton cœur sans que tu saches comment.
Et je l'ai pris, et je l'arrange avec moi pour toujours entre mes deux seins !
Et il ne faut pas que je puisse comprendre mon Mesa, et il ne faut pas m'appeler
Par des mots que les autres savent, comme « ma colombe » tantôt,
(Bien que ce soit doux), et « ma bien-aimée » que tu n'as pas dit,
(Et « laide », et « bête », et « vilaine », ce serait plus doux encore),
Mais par de tels mots si drôles, comme il y en a sans aucun bruit,
Que je ne puisse aucunement les comprendre, ou mon nom
Seulement, comme vous le dites, Ysé,
Pour qu'ils ne soient pas ailleurs que dans mon cœur,
Bien lourds comme l'enfant inconnu
Qu'on porte lorsque l'on est grosse.

Partage de Midi

DE PAUL CLAUDEL

4 5 6 8 9 10 11 12 14 15 16 17 18 22 23 24 25 26 juillet 2008

CARRIÈRE DE BOULBON • 21h30

durée estimée 2h45 • création 2008

mise en scène Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier

avec Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier

collaboration à la scénographie Christian Tirole

travail sur le mouvement Philippe Ducou

costumes Virginie Gervaise

lumières Jean-Jacques Beaudouin en collaboration avec Philippe Berthomé

son Jean-Louis Imbert

production déléguée Festival d'Avignon

texte publié aux éditions Gallimard

coproduction Festival d'Avignon, Les Gémeaux-Sceaux Scène nationale,

Italienne avec orchestre, Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre,

La rose des vents - Scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq,

L'Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

avec le soutien de la Région Île-de-France

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production

Les dossiers
« Pièce (dé)montée »
disponibles pour
le Festival d'Avignon 2008

- Paul Claudel, *Partage de Midi*, m.e.s. Gaël Baron / Nicolas Bouchaud / Charlotte Clamens / Valérie Dréville / Jean-François Sivadier
- Dante, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, m.e.s. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio
- Jeroen Olyslaegers, *Wolfskiers*, m.e.s. Guy Cassiers / Toneelhuis
- *Secret*, Johann Le Guillerm
- *Je tremble (1 et 2)*, Joël Pommerat
- Kaj Munk, adaptation de Marie Darrieussecq, *Ordet (La Parole)*, m.e.s. Arthur Nauzyciel
- Parcours de l'enseignant au Festival d'Avignon 2008

Tous ces spectacles
tourneront en France
la saison prochaine.

Nos remerciements chaleureux à l'équipe du Festival d'Avignon
qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.
Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et
ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Contact : CRDP d'Aix-Marseille, eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr T.04 91 14 13 87

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé de
Lettres, conseiller Théâtre au département
« Arts et Culture » (Scéren-CNDP)
Sandrine Marcillaud-Authier,
chargée de mission français-lettres à
la Direction de l'action éditoriale du CNDP

Auteurs de ce dossier

Anne-Marie BONNABEL, enseignante en études
théâtrales, Lycée Thiers, Marseille
Raphaèle FLEURY, auteur d'une thèse
sur l'oeuvre de Paul Claudel

Directeur de la publication

Alain BALTAYAN, directeur du
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE,
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Responsables de collection

Jean-Claude LALLIAS, CNDP
Marie FARDEAU, CRDP de l'Académie de Paris

Chef de projet

Dominique BUISINE,
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Nathalie PAUTRAT-BONIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*