



CLASSIQUES  
GARNIER

NAUGRETTE (Florence), RUF (Éric), BEAUNESNE-BOONEN (Yves), MESGUICH (Daniel), SCHIARETTI (Christian), « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in ALEXANDRE (Didier) (dir.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, p. 441-474

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10422-3.p.0441](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10422-3.p.0441)

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

© 2020. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

NAUGRETTE (Florence), RUF (Éric), BEAUNESNE-BOONEN (Yves), MESGUICH (Daniel), SCHIARETTI (Christian), « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui »

RÉSUMÉ – Table ronde présentée et animée par Florence Naugrette, professeur à Sorbonne Université. Avec Éric Neuf, comédien, metteur en scène et administrateur général de la Comédie-Française ; Yves Beaunesne, metteur en scène, directeur de la Comédie Poitou-Charentes ; Daniel Mesguich, comédien, metteur en scène, auteur ; Christian Schiaretti, metteur en scène et professeur à l'ENSATT

MOTS-CLÉS – Mise en scène, langage, théâtre, *Soulier de satin*, histoire du théâtre

# TABLE RONDE

## Jouer Claudel aujourd'hui

### INTERVENANTS

Florence Naugrette, Sorbonne Université  
Éric Ruf, Comédie-Française  
Yves Beaunesne, Comédie Poitou-Charentes  
Daniel Mesguich, Cours Mesguich  
Christian Schiaretti, TNP de Villeurbanne<sup>1</sup>

### PRÉSENTATION

*Florence Naugrette remercie ses invités, Didier Alexandre, le Service culturel de la Sorbonne, Marie Vitez et Jeanne Vitez (grâce à qui elle annonce deux projections prochaines du Soulier de satin dans la mise en scène d'Antoine Vitez). Elle remercie la Comédie-Française de s'être associée à ce colloque par sa programmation d'une Journée particulière consacrée à la création par Jean-Louis Barrault du Soulier de satin, organisée par Agathe Sanjuan et Didier Sandre le 9 février 2019 au Vieux-Colombier. Dans sa présentation des quatre intervenants (ici répartie avant chaque prise de parole), elle récapitule leur expérience claudélienne, et annonce la création à l'automne de L'Échange dans la mise en scène de Christian Schiaretti. Puis elle dresse en ces termes le cadre de l'échange qui va suivre.*

---

1 Remerciements à Émilie Gauthier pour la retranscription.

Nous avons pensé qu'il serait judicieux d'entendre nos invités nous parler de la langue de Claudel, de la manière dont on entre dans son langage. Suffit-il de se laisser guider par le souffle du verset ? Commande-t-elle une certaine manière de dire ? Des lois sont-elles dictées par le rythme, par la ponctuation, par les liaisons, par les silences ?

Comment aborde-t-on le personnage lorsque l'on est acteur ? La tension désirante ou agonistique entre les personnages demande-t-elle à l'acteur une énergie particulière dans le geste ? Y a-t-il un style de l'acteur claudélien ? Certains acteurs sont-ils réfractaires à Claudel, ou d'autres particulièrement doués pour le jouer ? Y a-t-il une pédagogie de Claudel pour l'apprenti comédien ? Est-ce qu'on vous a enseigné Claudel d'une certaine manière ? En tant que professeur ou metteur en scène, avez-vous une façon d'enseigner Claudel particulière ?

Comment atteint-on le sublime ? Suffit-il de se laisser porter par le texte ? Y a-t-il une tension entre le trivial et le sublime ou est-ce que le sublime vient du trivial ? Sont-ils les deux faces d'une même médaille, du point de vue du jeu de l'acteur ?

Enfin, étant donné que notre colloque s'intitule « Claudel résolument contemporain », nos discussions nous ont amenés à l'idée que ce qui est contemporain pour nous chez Claudel, c'est avant tout la vérité. Il ne s'agit peut-être pas d'un théâtre réaliste, mais d'un théâtre qui parle du réel, qui dit une vérité qui nous point. Est-ce que cette vérité qui nous point lorsqu'on lit Claudel ou qu'on est spectateur de ses drames correspond à quelque chose pour vous dans sa mise en œuvre ?

*Christian Schiaretti*

*Christian Schiaretti est metteur en scène et professeur à l'ENSATT. Il a dirigé la Comédie de Reims pendant onze ans. Il dirige le Théâtre national populaire depuis 2002 à Villeurbanne. Il y a monté L'Annonce faite à Marie en 2005. Il a aussi présenté au Théâtre des Gémeaux La Messe là-bas, en collaboration avec Jean-Claude Malgoire et Didier Sandre comme récitant. Il fait partie des fondateurs des rencontres de Brangues. Il est aussi metteur en scène de L'Échange au Théâtre des Gémeaux de Sceaux et au TNP (novembre et décembre 2018) avec Francine Bergé, Louise Chevillotte, Robin Renucci et Marc Zinga.*

Je me félicite de la présence de mes camarades, qui me paraît inéluctable. Ce qui nous réunit tous les quatre, c'est indéfectiblement, et au-delà de Claudel, une militance pour le verbe et pour un théâtre de parole. Je reconnais en chacun des intervenants cette idée qui crée un dialogue possible, en dehors de polémiques théâtre-théâtrales qui n'ont en réalité aucun intérêt mais qui font le sel de notre métier.

Je veux souligner deux activités qui me sont propres vis-à-vis de Claudel et qui me paraissent déterminantes.

D'une part, l'enseignement à l'ENSATT, où Claudel pour moi est un point, une ligne d'étiage dans l'enseignement. Il y a les gens qui passent Claudel, et ceux qui ne le passent pas. Pour des raisons qui tiennent parfois à une lecture bêtement sémantique ou politique de l'homme, certains n'arrivent pas à dépasser la contradiction nécessaire à la lecture de Claudel. Puis d'autres en sont empêchés pour des raisons strictement gymniques, c'est-à-dire d'engagement et de capacités physiques, réelles, où la pédagogie est antérieure à celle que l'on connaît habituellement. Il s'agit par exemple d'avoir les capacités respiratoires pour aborder l'œuvre. Cette activité pédagogique est fondamentale.

D'autre part, l'autre expérience déterminante, c'est Brangues : avoir créé là-bas un centre culturel de rencontres qui était principalement organisé autour de la transmission de la langue et des savoirs secrets des acteurs. Il y a des savoirs qui sont des savoirs secrets. Il était bon de recevoir et d'entendre les secrets de Madeleine Marion ou de Laurent Terzieff. Brangues, et je commencerai par-là, a pour moi été la révélation de ce qu'est Claudel. Brangues est son portrait : est-ce un château ou est-ce la nature ? Est-ce un bourgeois ou est-ce la liberté, l'ouverture ? À la fin du mois de juin, on a la beauté et la gaîté légère de la nature, et en même temps ce grand couloir de tilleuls qui mène au grand village de Brangues, doté d'une écorce pachydermique, qui n'est pas sans rappeler la personnalité du poète, y compris le côté ramassé du château. C'est dans la fréquentation de Brangues que j'ai ressenti physiquement la force et la nécessité de Claudel.

L'entrée pédagogique me paraît la plus importante. L'écriture de Claudel est nécessairement pédagogique : elle met à l'épreuve aussi bien l'élève que l'acteur confirmé. Il nous faut inventer, vérifier ou acquérir la technique qui permet de dire. J'ai noté rapidement une définition que je trouve très juste du vers claudélien qui dit : « La poésie est une

fonction double et réciproque. L'homme absorbe la vie et la restitue par l'expiration dans une expression intelligible. » Cette définition me semble la plus claire : le premier instrument du dire claudélien est le poumon. La nécessité de l'engagement physique est déterminante. C'est en effet là qu'il y a une pédagogie antérieure, ancrée dans la musculature. C'est une écriture d'athlète : on l'a ou on ne l'a pas.

Je ne saurai que dire de la question de la contemporanéité : je tomberais dans des arguments de sens qui me paraissent dérisoires. Là où il me paraît plus nécessaire que contemporain c'est dans l'exigence technique. Si l'on veut être dans la réalité de l'exercice du dire claudélien, il est totalement rétif à l'utilisation des prothèses acoustiques qui s'appellent des micros. Le souffle n'y entre pas. Il faut également se déshabiller de la volonté de comprendre. Je ne dis pas qu'il ne soit pas nécessaire d'identifier la conduction logique d'un texte ou d'une poésie quelle qu'elle soit. Avant cela, il faut néanmoins avoir un principe d'abandon, qui est inscrit dans la réalité du vers, communément appelé « verset claudélien » qui est une définition ambiguë. Néanmoins la partition qui nous est proposée, telle qu'elle est écrite avec ses suspens, qui parfois coupent le sens en bout de vers, demande à être respectée absolument. Il me semble qu'une défiance de la ponctuation est nécessaire : elle est une interprétation du sens et place des suspens. Elle empêche d'entendre la typographie du texte, dans un souffle qui respecte cette aspiration au iambique, d'avoir ce « hi-han » (le cri de l'âne étant la définition la plus simple du iambique !) Pour s'inscrire dans l'aspiration au iambique, deux éléments sont indispensables. D'abord, il s'agit d'être dans la maîtrise de sa respiration, puis de se méfier de la ponctuation qui est une excitation du vers. Il faut donc se réfugier plutôt dans la musique, dans une appréhension musicale du texte claudélien. Cette résolution est le fruit d'un exercice du théâtre et d'une connaissance, d'un choix.

J'ai fait travailler un élève qui ne savait même pas qui était Claudel, puisque ce n'est plus une obligation dans les écoles nationales où le geste et l'inspiration suffisent. Je lui ai fait travailler Jacques Hury en lui demandant d'obéir bêtement à ce caractère respiratoire de l'application prosodique. Il fut merveilleux. La coïncidence avec son ignorance crasse faisait qu'il ne cherchait pas le sens et qu'il ne délivrait que sa rythmique, et sa capacité objective, c'est-à-dire la voix dans sa profondeur, sa résonance et le souffle pour le faire. C'était alors pour moi un Jacques

Hury que, moi-même l'ayant pourtant mis en scène, je n'avais pas vu. Dans cette démarche d'ignorance et dans cette discipline musicale de l'œuvre, il m'a apporté un autre sens. La première entrée dans Claudel se situe dans cette pédagogie, c'est-à-dire que, quelle que soit l'aventure que l'on doit produire, il y a cette dimension.

Ensuite vient la dimension contradictoire. On a une projection shakespearienne de Claudel : il serait le Shakespeare français et enfin la réponse baroque que l'on attendait. Le coup de boutoir des romantiques à l'orthodoxie classique n'aurait pas suffi, parce que ça continue à être un dialogue avec l'alexandrin, avec Racine : Claudel nous ouvre alors les portes d'un vers libéré qui invente réellement une prosodie alternative au vers classique. Cependant, Claudel est moins pour moi la projection shakespearienne que caldéronienne. Je trouve qu'il y a beaucoup d'Espagne en Claudel et ce à plusieurs niveaux. C'est l'inquisiteur et l'anarchiste dans le même mouvement. C'est aussi un théâtre de l'allégorie. Le grand peuple théologien, le grand théâtre théologique espagnol est transparent : c'est un auteur qui vous propose l'allégorie. Il ne met pas l'idée dans sa démonstration mais dans le sens de son incarnation. Ce jeu entre la chair et l'idée reste fondamental, et il vaut mieux d'ailleurs partir de la chair que partir de l'idée. Dans les partitions de travail à notre disposition, pédagogiquement, cet univers-là est quasiment unique, d'abord dans sa proposition prosodique, évoquée précédemment, mais aussi dans sa proposition théâtrale. Claudel est un penseur du théâtre et de la théâtralité, de « comment faire au plateau », et ce jusqu'au rêve du théâtre total de Christophe Colomb.

J'aime bien cette expression de « barbare chrétien » à son propos. Il y a d'une part cette force tellurique et ces pulsions qui ne sont pas conciliables *a priori* avec la béatitude qui pourrait être la sienne – il dit « la solidité du monde est ma béatitude ». Faut-il alors partir de la solidité ou de la béatitude ? Sur un plateau, la réponse est la solidité. Advient éventuellement, à ce moment-là, la béatitude. Ce peut être un théâtre pour des mécréants inspirés. Lorsque Barrault répétait, il y avait ce temps à Brangues de jeux infantiles où ils jouaient *Le Soulier de satin* à quatre pattes à deux (cela devait être quelque chose !), et d'autre part ces moments où Barrault lui disait : « ne venez pas à nos répétitions, on dit des choses vous savez... ». Nous, gens de plateau, savons que l'on dit des choses, vous savez. La concrétude et la dimension strictement

mécréante de la fabrication théâtrale nous est nécessaire. Avec Claudel, il ne faut pas s'interdire cette dimension : il ouvre la porte à cela au contraire, il vous le propose. Toutefois, il y a toute une éducation, une rééducation même, à faire avec les élèves pour permettre cela.

J'en parlais à Daniel [Mesguich] montant ce merveilleux texte qu'est *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, et je salue l'initiative, on voit bien un refoulé baroque issu de l'éducation scolaire et de l'éducation théâtrale des acteurs. Les baroques ne sont pas enseignés : on travaille peu Rotrou, Garnier pour le théâtre humaniste ou Cyrano de Bergerac. On ne travaille pas du tout Théophile de Viau, pourtant une merveille. L'esthétique baroque est refoulée. On ne peut pas parler des classiques sans parler des baroques, si l'on n'a pas cette connaissance baroque et si l'on ne comprend pas ce refoulé, il me semble qu'on ne peut pas comprendre Claudel. On ne peut pas le comprendre dans la nécessité contemporaine qu'il nous tend parce que cette question n'est toujours pas résolue. Sans Claudel, il n'y a pas Genet. Il défonce la porte avec son épaule. Il faudrait parler du physique de Claudel : jouer Claudel, c'est faire hommage à son physique. Cette dimension athlétique, le fameux cou absent (d'aucuns parlaient de marteau-pilon, ce n'est pas gentil, mais je pensais au buste de Camille) est notre support de travail. Il faut qu'on ait à la fois la *transformance* et la matérialité nécessaires. Un acteur strictement inspiré qui serait dans les cintres et qui descendrait sur ces textes se tromperait totalement. Il faut partir des planches. C'est un théâtre de la concrétude exigeant une maîtrise absolue.

Demandez à Didier Sandre à propos de son travail sur *La Messe là-bas*, qui a pour moi été une grande révélation prosodique. La proposition est infernale : tout y est. Le vers rimé, le verset, tout. Le travail de Didier [Sandre] était pour moi incroyable de simplicité de restitution et de complexité d'élaboration. Dans cette dialectique-là, il faut être au rendez-vous. Dans le matériel à notre disposition pédagogiquement, c'est une ligne d'étiage. Je connais des acteurs qui ne veulent pas jouer Claudel : je leur réponds en général que cela se voit ! C'est un miroir à traverser, et derrière se trouve une compréhension de ce qui nous caractérise, de ce qui nous définit langagièrement en français. La façon que Claudel a de nous bousculer et de nous étonner demande une sagesse, un dépôt et donc une maturation. Il n'y a pas d'âge pour jouer Claudel. Là, Francine Bergé joue Lechy. Vous imaginez, elle a



passé les 80 ans, Francine. C'est beau pour Lechy : je lui dis que ce personnage a 2 000 ans, elle est toutes les femmes de toute façon. Non pas parce qu'elle est actrice mais elle est actrice parce qu'elle est toutes les femmes. Ce qui est beau lorsque Francine Bergé le prend, c'est qu'elle est en dépôt, en sagesse de ce dire. Elle ne le force pas. C'était pareil avec Madeleine [Marion]. Il faut restituer au maximum de l'élaboration, et au plus simple de l'expression. Cette dialectique fait que le vieil acteur n'est pas un passé mais un devenir. Claudel nous offre et nous tend cette possibilité-là.

### *Éric Ruf*

*Éric Ruf est comédien, metteur en scène, scénographe et administrateur général de la Comédie-Française. Sa fréquentation de l'œuvre de Claudel est très ancienne et très affective, puisqu'il entre au conservatoire avec un extrait du Soulier de satin. Il continue à beaucoup travailler Claudel sous la direction de Madeleine Marion. Éric Ruf a joué dans L'Échange avec Muriel Mayette, Claire Vernet et Bruno Raffaelli en 1995 à la Comédie-Française dans une mise en scène de Jean Dautremay. Il a participé en 2004 à une lecture pour la radio de Tête d'Or, dirigée par Romain Apelbaum. Il a aussi joué dans l'oratorio Jeanne d'Arc au bûcher en 2005 le rôle de Frère Dominique sous la direction de Jean-Paul Scarpitta et sous la direction musicale d'Emmanuel Krivine. Dans Partage de Midi, en 2007, sous la direction d'Yves Beaunesne, il jouait le rôle de Mesa avec pour partenaires Marina Hands, Hervé Pierre et Christian Gonon.*

On demande assez régulièrement aux acteurs ce qu'ils ont aimé jouer, quel rôle ils aimeraient jouer un jour, quel répertoire leur convient. Pour ma part, j'ai toujours du mal à répondre à cette question mais je reviens toujours à Claudel parce que j'ai la chance d'avoir une fréquentation sur le temps de ma carrière assez régulière avec lui. J'en ai une sorte de connaissance inconnue, de mystère connu, que j'entretiens avec lui et que j'aime infiniment. Il y a peu d'auteurs que l'on continue à travailler quand bien même le spectacle est raté. Je veux dire par là que certains auteurs ont besoin du succès des représentations pour briller aux yeux

d'un comédien. Mais il y a d'autres grands auteurs dont, même si le spectacle est médiocre, même si la collaboration avec le metteur en scène a été peu fertile, vous gardez un souvenir extrêmement concret et heureux parce que vous êtes en travail et que quelque chose en vous continue à travailler. Claudel est pour moi un de ces auteurs.

J'ai eu la chance de le rencontrer au moment de mes études où Claudel était à la mode dans les écoles. On le travaillait énormément : je ne sais pas exactement pourquoi, mais c'était utile parce que cette langue, on le disait tout à l'heure, est nécessairement et absolument pédagogique. J'appelle cela « le voyage dans la langue ». Cette langue qui, lorsqu'on la lit, nous paraît absolument impossible à dire. Ça sent le papier bible, on a l'impression d'une ordonnance, d'une pagination poétiques compliquées à comprendre, avec des entrées et des circonvolutions extrêmement complexes, des sortes de « versets » très écrits : « et l'Indien qui chante, et le vœu et la forêt sombre et le sapin dans le vent et, et, et... ». On se demande comment saisir et rendre cette chose-là, la porter, comment pouvoir s'y retrouver. Le temps des répétitions est toujours une pérégrination, mais dans le cas présent, il s'agit d'un voyage extraordinaire puisqu'à la fin du travail, on s'aperçoit et on tombe d'accord que l'on ne peut pas parler, décrire ces choses-là mieux que Claudel ne le fait, que cette langue est claire et concrète. Le rapport, le jeu avec le concret d'une langue qui a besoin d'être portée, athlétique, se découvre tout d'un coup.

Il est formidable pour de jeunes acteurs de faire ce voyage-là, de s'apercevoir que l'on peut trouver une vérité dans une langue qui n'est pas réaliste du tout, dans un travail qui ne l'est pas, dans un corps qui ne l'est pas, au sein d'un quatuor qui ne l'est pas. Ce qui est très pédagogique aussi c'est de s'apercevoir que les rôles que l'on joue se retrouvent dans les autres pièces de Claudel. Il y a une espèce de grand ensemble, de grande catégorie de personnages récurrents. On s'aperçoit qu'entre la première version et la seconde version, la réplique que l'on dit dans l'une est confiée à un autre personnage dans l'autre. Le rapport pénible et peu fertile d'*ego* entre moi, mon jeu et le personnage est heureusement balayé en vertu d'une chose qui n'est pas musicale au sens d'une ode éthérée incompréhensible, mais musicale dans le sens du rapport concret à une partition et à sa simple mécanique de chant et contrechant, des rythmes successifs. C'est une chose qui m'a toujours passionné.

J'ai eu la chance de rencontrer Madeleine Marion au conservatoire. Pauvre Madeleine ! On avait tous lu *Le Théâtre des idées* de Vitez, et un petit texte où il disait qu'il n'aurait pas compris la langue française sans la rencontre avec Madeleine Marion et notamment Claudel. Des générations et des générations d'élèves demandaient donc à travailler Claudel avec elle. Elle était condamnée. J'ai été son élève un an avant que la limite d'âge n'arrête son professorat au conservatoire. Elle était absolument magnifique sur cet auteur parce qu'elle ôtait tout le faux sacré, qui pour moi n'est pas une façon juste de l'aborder. Le verset claudélien, on dit parfois qu'il s'agit du rapport helléniste de Claudel à la langue par son jeu de longues, de brèves. En tant qu'élève, c'est extrêmement difficile à comprendre et à rendre. Madeleine Marion nous disait qu'il s'agissait au contraire d'une indication respiratoire très simple. Lorsque Thomas Pollock Nageoire s'adresse à un Indien pour lui expliquer les bases de l'économie et qu'il lui dit « Tout – Vaut – Tant », c'est comme lorsqu'on s'adresse à un enfant : on se met à son niveau, on s'accroupit et on détache chaque syllabe pour s'assurer de sa compréhension. Cette indication est très concrète. Madeleine Marion nous disait que lorsqu'on avait tout un ensemble textuel où il n'y a pas de rejet à la ligne, il suffisait de ne pas reprendre souffle. Ce n'est pas un pari de capacité pulmonaire, c'est simplement que cela va donner un sentiment de suffocation, qui va donner le sentiment très concret, véritable, de ce que traverse le personnage à ce moment-là.

J'ai eu la chance de travailler le *Partage de Midi* sous la direction de Madeleine tout une année avec Jeanne Balibar au conservatoire. J'en ai un immense souvenir. J'ai également eu la chance de travailler Mesa avec Yves Beaunesne à la Comédie-Française : rares sont les grands rôles que vous jouez à l'école et que vous avez le droit et la chance de jouer ensuite « pour de vrai ». C'est un sacré voyage aussi. Madeleine Marion nous disait qu'Ysé n'est pas une dame tchékhovienne au petit chien, mystérieuse, sur un bateau. C'est juste une petite dame qui a un peu de succès parce qu'ils ne sont que trois et qu'elle est la seule femme. Cela rendait la lecture tellement plus simple ! On aborde immédiatement Claudel avec un peu plus d'humour et de simplicité et c'est juste. Lorsqu'on lui demandait ce qu'est ce « Mesa, c'est moi, je suis Ysé », elle nous disait de ne pas nous poser la question. Ysé elle-même dit « je ne sais pas pourquoi j'ai dit ça ». Elle nous demandait de ne pas jouer une espèce de chose éthérée, céleste, non, car les personnages

sont petits et orgueilleux. Petits dans leurs réactions. Il y a beaucoup d'humour chez Claudel, et on le dit rarement alors que c'est très drôle à jouer. On a même droit d'utiliser des petits trucs d'acteurs, l'art de la « petite rupture », des « trucs de cinéma » au sein de ce grand théâtre, grâce justement à cet humour et à cette parfaite connaissance de l'être humain, de ses défauts et de sa crasse humanité.

D'ailleurs, Claudel révèle les acteurs. Parfois des acteurs se découvrent une capacité nouvelle en le jouant. Terzieff, Cuny, ou d'autres étaient des comédiens singuliers dont on peut dire qu'ils avaient des défauts/qualités ; ne pouvaient pas être miscibles dans tous les répertoires ; ne pouvaient pas dire de façon naturaliste les choses et avaient une espèce d'accent, non pas un accent régional mais une curiosité d'expression. Claudel accepte et accueille ces qualités/défauts.

J'ai également remarqué que Claudel a un absolu besoin des acteurs. Face à des jeunes élèves qui me demandent ce qu'il faut être pour être un bon acteur, je leur réponds que la question est très complexe puisqu'il faut être une chose et son contraire. Il faut être extrêmement cultivé et totalement ignorant. Il faut être très intelligent et bête comme chou. Il faut être totalement acceptant et rétif comme un animal. Il faut être un peu de ce tout pour être acteur. Je me souviens qu'avec Yves Beaunesne, lorsqu'on a abordé la scène du cimetière du *Partage de Midi* – que Madeleine [Marion] décrivait comme une sorte d'éjaculation verbale – je me souviens qu'on discutait énormément à la table pour trouver les sens, pour pister la vérité d'un passage à un autre. À un moment, nous avions besoin que l'acteur essaie, tente, porte le sens comme un porteur d'eau, comme un âne bâté, sans s'encombrer d'intellectualisme. Il se lève et il essaie. Il se passe alors quelque chose qui met tout le monde d'accord. Il ne s'agit pas d'une chose intellectuelle : il ne s'agit pas de valider une hypothèse ou une autre. Tout d'un coup l'eau coule simplement, le verbe, et on se dit « mais oui, c'est cela ! » parce que l'acteur lui-même sent que sa voix sort, que sa capacité respiratoire est juste.

Le rapport athlétique n'est pas dans un rapport de souffrance. Il n'est pas dans un rapport d'introspection. Il est toutefois vrai que c'est un rapport de lutte : il y a une vraie lutte, mais avec beaucoup de plaisir à la faire. On sait lorsqu'on commence à jouer Mesa que c'est un sacré match à venir. Vous savez que, fatigue ou pas, jusqu'au bout, il y aura quelque chose à manger, à palper, à construire, à sculpter, à *gourmandiser*. Il s'agit

d'une matière absolument extraordinaire pour un acteur, d'une épaisseur, d'une profondeur remarquables. Il est possible d'être très mauvais chez Claudel, mais la matière est tellement dingue qu'on y plonge. Cela peut résister : on peut rater, se reprendre. C'est une lutte non parce que c'est difficile mais parce qu'il faut s'engager très fort. J'ai eu la chance et l'honneur de jouer le *Partage* avec Marina Hands, que je connaissais déjà pour avoir travaillé avec elle *Phèdre* dans la mise en scène de Patrice Chéreau ou pour avoir tourné à la télévision ensemble. On avait une sorte de rapport de frère et sœur qui nous a permis immédiatement – j'allais dire de « mélanger les fluides » – de se parler très près, de se transpirer, de se manger les mèches de cheveux. La pudeur qu'on a lorsqu'on ne se connaît pas dans un générique étant balayée tout de suite.

Nous parlions avec Christian Schiaretti du fait que nous avons été à Brangues avec Marina Hands pour dire le *Partage de Midi* pendant qu'on le jouait. C'était une expérience assez incroyable car on le jouait à Paris de manière très physique : nous étions sur un plateau pratiquement nu mais nous bougions énormément. On perdait quelques kilos à chaque représentation ! Et là nous étions l'un à côté de l'autre, debout, brochure en main même si on connaissait le texte. C'était l'oratorio le plus beau car c'était celui qu'on réussit une fois qu'on a épuisé tous les mouvements, tous les soubresauts, toutes les fatigues. Nous étions absolument ensemble et nous n'arrêtons pas de palpiter, exactement comme lorsqu'on arrête de courir après un long footing et que les muscles continuent à se contracter. C'était une très belle expérience.

*Yves Beaunesne*

*Yves Beaunesne est metteur en scène et directeur fondateur de la Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande à Lausanne. Il est aussi professeur au Conservatoire et directeur de la comédie Poitou-Charentes depuis sept ans. Il a mis en scène le Partage de Midi où Éric Ruf incarnait le rôle de Mesa à la Comédie-Française en 2007. La pièce a été reprise à Marigny, où elle avait été créée à l'origine en 1948. La même année à Liège et l'année suivante à la Colline, il mettait en scène L'Échange. Plus récemment, L'Annonce faite à Marie a été créée à Angoulême d'abord, puis reprise au théâtre des Bouffes du Nord. Il est possible de se procurer cette mise en scène en DVD.*

Veux-tu, Éric, que je te dise tous les autres rôles de Claudel dans lesquels je te verrais bien ? Il y en a quelques-uns...

J'ai monté *L'Échange*, qui est une sorte d'office du soir chez les Salésiens ; *Partage de Midi*, qui est la grand-messe saint-sulpicienne, une espèce d'office de Pâques à Rome ; et *L'Annonce faite à Marie* dans la première version de 1911, qui est plutôt les laudes dans une petite chapelle franciscaine au fond des bois. J'ai eu à chaque fois la chance d'avoir des comédiens qui sont ces athlètes affectifs que Claudel appelle de tous ses vœux : Nathalie Richard et Alain Libolt dans *L'Échange* ; Marina Hands, Éric Ruf, Hervé Pierre et Christian Gonon dans le *Partage* ; Judith Chemla et Jean-Claude Drouot pour *L'Annonce*.

J'ai rencontré Claudel en entendant mon professeur de français au lycée nous lire la parabole d'Animus et Anima. C'était une belle jeune femme qui avait à peine plus que notre âge, avec de longs cheveux noirs. Nous étions dans un lycée de garçons. C'était donc la seule fille parmi nous. Elle a remonté ses manches avant de nous faire entendre cette parabole, et, en avançant dans sa lecture, elle s'est mise à changer de couleur – et nous aussi. Elle avait de longs poils noirs magnifiques sur ses bras, et au fur et à mesure de la lecture, ses poils se sont dressés : elle avait la chair de poule. Rien que d'y repenser, les frissons me reviennent ! Elle a terminé en nous disant : « Voilà à quoi on reconnaît un auteur vital : c'est qu'il vous donne la chair de poule. » Nous étions tous dans un sale état...

Devenu metteur en scène, j'ai pourtant longtemps ignoré Claudel, sans doute éloigné par les mises en scène que j'en voyais, jusqu'à ce que sa famille m'y ramène – et je l'en remercie. Je suis heureux de voir Marie-Victoire Nantet et François Claudel ici présents. J'avais monté au Théâtre de la Colline *La Princesse Maleine* de Maeterlinck. Il y a là-bas un grand bar qui peut accueillir beaucoup de monde. Un soir après la représentation, un monsieur habillé en complet velours se jette à mes pieds, et, à genoux, levant les bras vers moi, me dit : « Quand est-ce que vous monterez mon grand-père ? » François a des formules qui vous laissent *a quia* : il faut décoder. Oui, c'est vrai, après Maeterlinck, il était évident qu'il me fallait arriver à Claudel. Je me souviens en même temps que Maeterlinck, jeune, avait écrit à Claudel qui l'avait rembarré d'une lettre sans appel, définitivement désagréable. Je l'avais trouvé odieux, ce Claudel. Je l'ai souvent trouvé méchant d'ailleurs. Avec Corneille

par exemple, lui reprochant de raconter des histoires de héros alors qu'il aurait dû raconter des histoires de saints. Il y a pourtant bien des liens entre l'héroïsme et la sainteté...

*Partage de Midi* m'est revenu par le biais des acteurs. Tout d'un coup, peut-être voyant ce couple, Marina et Éric, dans *Pbèdre*, je me suis dit : « J'aimerais diriger Éric Ruf dans Mesa. » J'en ai parlé à Marcel Bozonnet, alors administrateur général du Français : « Tu as libéré Éric pendant un an, est-ce que tu peux recommencer ? » Il m'a dit « ah non, un an, ça suffit ! » Il m'a alors demandé pourquoi et je lui ai dit que je voulais monter *Partage de Midi* avec Marina Hands et Éric. Il m'a dit : « Pas de chance, Marina entre au Français ! ». Dans sa générosité, Marcel m'a alors aussitôt proposé de le monter tout simplement au Français. Après ça, il fallait rencontrer Marina et la convaincre de jouer Ysé. Beaucoup d'entre vous le savent : Marina Hands est la fille de la grande comédienne Ludmila Mikaël qui a joué Ysé avec Antoine Vitez. Demander à la fille de celle qui a joué une Ysé de haute mémoire si elle veut bien jouer le même rôle que sa mère... Marina a posé la question à sa mère, lui disant qu'un metteur en scène lui proposait de jouer Ysé et que cela lui paraissait difficile. Elle lui a répondu : « Quand je me suis retrouvée au Français dans le rôle d'Ysé, un soir Edwige Feuillère [la créatrice du rôle] est venue dans ma loge et m'a dit : "Ma petite, souviens-toi bien de ce moment que tu vis avec Ysé, parce que plus jamais tu n'auras un rôle pareil". » Marina m'a rappelé et m'a dit : « Bon. Je vais le faire. »

Le bonheur avec les comédiens a été sans fin sur ces trois pièces parce qu'ils m'ont permis de découvrir Claudel et les effets hallucinogènes de sa versification. Si l'on prend par exemple un petit verset dans *L'Annonce*, lorsque le père, Anne Vercors, raconte le trouble de Jacques Hury face à Violaine, il a ces deux vers qui sont : « Dès qu'il l'a vue j'ai vu la confusion sur sa face. » N'importe quel dramaturge français aurait écrit cela comme ça. Claudel, lui, fait plus que suggérer, il implore les comédiens de s'arrêter après « j'ai vu ». Cela donne : « Dès qu'il l'a vue j'ai vu » ; et là le comédien fait le tour du pâté de maisons, va prendre un verre, revient une demi-heure plus tard et continue : « la confusion sur sa face ». C'est extraordinaire parce que cela nous emmène vers une autre littérature que la littérature française. Cela nous emmène vers la littérature anglo-américaine, qui écrit sans imaginer qu'il y a toujours au bout de chaque phrase une montagne, une colline, un château, un

monument qui ferme l'horizon. Il n'y a jamais d'obstacles dans le paysage de Claudel. Il n'y a pas de Vosges au bout de son monde. Il y a un océan immense et tout doit être au service du ricochet génial du poète.

Dans *L'Annonce*, la mère dit à un moment (ce sont peut-être les deux vers les plus emblématiques de Claudel) : « Ô / Tête ! ». C'est incroyable, non ? Amalric, dans l'acte I : « L'heure est la / Meilleure qu'est celle-ci. Je ne demande qu'une / Chose : voir clair, / Bien voir / Les choses comme elles sont, / Ce qui est plus beau, et non comme je les désire ; ce que je fais et ce que j'ai à faire. » Et Paul [Claudel], que nous demande-t-il ? De dire : « L'heure est là ». Ici, le spectateur est plongé dans cette espèce de magma cosmique claudélien magnifique qui est le nôtre tout bêtement, parce que dans la vie, on parle comme cela. On s'arrête tout le temps au milieu d'une phrase, au milieu d'un mot, entre deux syllabes même. « L'heure est là. » Silence. « Meilleure qui est celle-ci je ne demande qu'une. » Silence. « Chose voir clair. » Silence. « Bien voir. » Silence. « Les choses comme elles sont. » Silence. « Ce qui est bien plus beau et non comme je les désire ; ce que je fais et ce que j'ai à faire. » Par contre, il faut avoir une grande liberté avec la ponctuation. Chez Claudel, elle est là pour exploser.

Claudel est donc pour moi le plus grand dramaturge depuis Racine et Corneille, et je pense qu'il n'y en a pas eu de plus grand après lui. Il a réinventé, dans une révolution sans pareille depuis, le vers français avec une liberté inouïe. Je vais sûrement me faire des ennemis : je le place au-dessus de tous les poètes du monde, et je le place même bien au-dessus de ce génie qu'est Shakespeare. Je trouve, aussi grand soit Shakespeare, qu'il travaille essentiellement sur l'horizontalité, et je ne peux pas m'empêcher d'aborder un poète en cherchant aussi son rapport à la verticalité. Avec Claudel, j'ai les deux, notamment grâce à ce travail sur les versets. Chez Claudel, le sens des mots est continuellement mis en péril par la versification dans ce processus dialectique dont j'ai parlé et qui révèle le sens profond de l'œuvre. La rupture verticale qu'il impose à la grammaire bouleverse la certitude horizontale de la phrase en marche. La forme et le fond se tiennent l'un l'autre car, comme le disait Godard : « On ne peut pas imaginer le tabouret sans la table. »

Chez Claudel, on ne dit pas « je crois en Dieu » comme chez Montherlant. On dit bien plutôt : « je crois – ici le verset interrompt



brutalement l'élan de la phrase, le corps suffoqué reprend son souffle et achève chaotiquement – en Dieu et d'ailleurs ce n'est pas possible ». Si l'on néglige cette ponctuation poétique, on perd le sens, je crois. Claudel nous fait, par la respiration seule, passer de la certitude au doute agissant, le poète étant celui qui « brise en nous l'accoutumance », selon la belle formule de Saint-John Perse. Non pas qu'il ne soit pas possible de croire en Dieu, mais je pense que Claudel était de ces gens qui doutaient vingt-trois heures cinquante-neuf minutes par jour, et qui peut-être ne croyaient qu'une minute, tout au bout de la nuit, comme Marie Noël, dans la « fatigue à ras de terre ».

Les textes de Claudel ne sont pas parfaits, et c'est ainsi que je les aime : c'est pour cela que je préfère ses premières versions. J'entends bien, et je ne savais pas ce propos éclairant que vient de tenir Éric, à savoir que certaines phrases dans la première version sont données à un autre personnage dans une autre version. C'est magnifique et on sait d'ailleurs à quel point *Partage de Midi* était écrit dans une pensée chorale, comme pour une seule personne : Claudel se tenait autant dans Ysé que dans Mesa et Amalric et de Ciz. Mais ce qui est trop bien dit ne nous mettra jamais sur une voie nouvelle, et Claudel le sait tellement qu'il n'a jamais été heureux, content de ce qu'il a écrit. C'est dans cette insatisfaction constante qu'il a redit et réécrit les choses.

Au bout du compte, peut-être que le plus grand bonheur, c'est de découvrir avec les comédiens à quel point, lorsqu'on se met dans l'humilité à laquelle Claudel nous invite en lisant son vers, cette impudeur incroyable qui se libère. À propos des scènes d'amour d'Ysé et de Mesa de l'acte II, Madeleine Marion nous disait qu'Edwige Feuillère n'imaginait pas autre chose que jouer cette scène sans qu'ils se touchent. Nous avons cherché avec Marina et Éric un moyen de dépasser cet *a priori*, ou au moins de n'en pas tenir compte. Et quand elle est venue, Madeleine s'est émue de voir à quel point nos Ysé et Mesa finissaient imbriqués l'un dans l'autre, avec l'évidence de la liane et de l'arbre, en une seule chair. Souvent, en répétitions, je me suis senti presque à devoir sortir de la salle, tant les choses qui se passaient sur le plateau étaient d'une impudeur avec laquelle aucun nu ne pourra jamais rivaliser. C'était d'une indécence immarcescible, je les en remercierai éternellement, et je suis heureux de ne pas être sorti de la salle...

*Daniel Mesguich*

*Daniel Mesguich est comédien, metteur en scène, romancier, traducteur, lecteur, ancien directeur du théâtre national de la Métaphore de Lille. Il a été pendant trente ans professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, qu'il a dirigé pendant six ans. Il a mis en scène Tête d'Or en 1980 au théâtre Gérard Philipe (théâtre qu'il a également dirigé). Il a beaucoup enseigné Claudel en tant que professeur et, à l'été 2018, il a lu en public les Lettres à Ysé qui sont parues chez Gallimard dans une édition de Gérard Antoine (lecture reprise le 9 mai 2019 en Sorbonne). Au printemps 2019, Daniel Mesguich met en scène, au théâtre Déjazet, La Mort d'Agrippine de Cyrano de Bergerac.*

Il m'est difficile de parler, après tous ces témoignages. Ce que j'entends surtout, jusqu'à présent, c'est que Claudel est un immense écrivain, un très grand poète qui fait des vers sublimes... Il ne tombe pas du ciel, d'autre part : il est l'enfant de Mallarmé, de Rimbaud, d'Eschyle, et, évidemment, de la Bible. Mais il a, seul, enfoncé certainement beaucoup de barrières. Il est, à sa manière, un briseur de barrages.

Tout le monde sait que Claudel est un grand écrivain *catholique*, d'un catholicisme parfois bizarre, mais catholique. Bizarre, parce qu'*a priori* on pourrait ne pas s'attendre à ce que, en ses textes pour le théâtre, tout soit aussi sensuel, érotique, *charnel*. Mais après tout, le catholicisme, c'est la chair : pour qu'il y ait incarnation, il faut bien, d'abord, qu'il y ait carnation, *carne*...

Mais ce que j'entends surtout, chez Claudel, moi, c'est... d'autres choses. Je n'ai malheureusement pas vu les grandes mises en scène claudéliennes du passé. Je n'ai pas vu celles de Lugné-Poe, celles de Copeau (j'ai, en revanche, lu la correspondance Claudel-Copeau : magnifique). Je n'ai même pas vu celles de Barrault. Mais, j'ai vu celles de Vitez, bien sûr. Et je pense (à raison ou à tort puisque, n'ayant pas vu ces mises en scène anciennes, je parle de ce que je ne sais pas) que le plus grand metteur en scène claudélien, celui qui était le plus proche de l'*écriture* de Paul Claudel (je ne parle pas là d'idéologie mais d'*écriture*), c'était sans doute Vitez. J'ai connu Vitez. Il a d'abord été mon professeur, et puis j'ai été son ami. Vitez travaillait *au vol*. À *la volée*, comme aurait pu dire Claudel. Vitez donnait ses indications de jeu comme autant de

versets : il lançait une phrase à un acteur, et c'était chaque fois un petit poème, à la fois clos et infini, un haïku. Sa façon de travailler n'était qu'une suite de ruptures ; il puisait à chaque fois à une source différente. Il avait, d'autre part, une grande culture, et un grand humour. Je rappelle cela simplement, non pas pour parler de Vitez, il n'est pas notre objet, mais bien pour parler de Claudel. Et, donc, je vais être en désaccord, peut-être, avec certaines choses qui ont été dites : Claudel, pour moi, est l'écrivain qui, le plus, montre qu'il n'y a aucune *continuité* dans l'écriture. L'écriture en versets le dit déjà, d'une certaine manière : allant à la ligne, c'est comme si l'écriture plongeait dans le blanc de la page, s'y fondait, s'y noyait, s'y diluait, et ne pouvait que resurgir *ailleurs*, dans un autre monde et autrement. Il y a là absence de progression, de lien, absence totale d'« évolution » : au contraire, un désir permanent de mort – car lorsque la phrase s'estompe ou s'écrase dans le blanc de la page, elle s'arrête, elle meurt. Mais c'est, aussi bien, un désir permanent de résurrection, lorsqu'elle revient dans un autre paragraphe, un autre « verset » ; c'est-à-dire dans un autre monde. Ces choses, comme tachistes, sont, pour moi, la modernité même. Si Claudel est encore « actuel », puisque c'est l'intitulé de notre conversation, c'est à cause de cela, grâce à cela. Il n'est sans doute pas le seul à faire clignoter, ou éclater, « de l'écriture », mais lui le fait de manière tellement résolue, tellement systématique, et ce, même lorsqu'il semble y avoir quelque continuité sémantique, quelque *élan* lyrique, voire ce que Christian [Schiaretti] appelait un « souffle ». (Bien sûr qu'il y a du souffle chez Claudel. Mais je ne suis pas d'accord avec Christian lorsqu'il dit que ce « souffle » implique, par exemple, qu'on ne pourrait jouer du Claudel au micro. Ce n'est pas « du coffre » qu'appelle cette écriture, mais des acteurs à la précision chirurgicale ; des consonnes autant sinon plus que des voyelles ; on pourrait tout aussi bien chuchoter, murmurer, du Claudel au cinéma ou à la radio, cela, oui, se pourrait tout aussi bien – autrement, sans doute, mais tout autant – qu'au théâtre.)

Ce que je retiens, donc, c'est cette absence totale, presque permanente, comme un désespoir, de continuité. Les choses ne tiennent pas. Elles meurent, et renaissent ailleurs certes, mais elles meurent, elles tombent en poussière sans cesse.

Et voilà qui entraîne une autre conception du théâtre : tous ces mots quasi magiques qui ont toujours cours, vous savez, dans le monde du

théâtre occidental (la Situation, le Contexte, le Personnage...) sont pulvérisés. Il n'y a pas de « situation » qui tienne. Quelle situation ? C'est, chaque fois, plutôt, un *feuilleté* de situations, mille situations en même temps, et souvent contradictoires. Un tressage permanent de situations en tension l'une par l'autre. Il n'y a donc pas ce qu'on appelle « la » situation. Il n'y a pas, non plus, de « Contexte ». Ce n'est pas parce qu'il vient de se passer, ou se dire, ceci, qu'il ne peut pas se dire, ou se passer, cela. Non, tout à coup, la phrase advient, elle est la seule phrase du monde. Cela a pour effet que le héros n'est plus « le » personnage. Le personnage, ce « sujet », a été, on le sait, malmené – c'est le moins qu'on puisse dire (même s'il ressurgit aujourd'hui, en ces temps de « restauration ») – par la psychanalyse d'abord, mais aussi par tous les mouvements de pensée du XX<sup>e</sup> siècle (nouveau roman, théorie de l'écriture, etc.). Ce « sujet » du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sujet balzacien, cette épaisseur qu'on croit voir, ce « personnage » qu'on veut confondre à une personne bien que composé de lignes écrites avec de l'encre, n'existe plus chez Claudel. Ou presque pas : bien sûr, Lechy n'est pas Ysé, qui n'est pas Mesa, qui n'est pas Jacques Hury. Mais alors qu'est-ce que ce « est », puisque que rien ne tient ? Si l'un n'est pas l'autre, c'est seulement que telle accumulation de phrases finit par être indices, symptômes, de « quelque chose » qu'on pourrait nommer ci, ou ça, Mesa, ou Marthe, mais en aucune manière quelque personne pleine, préexistante à ces phrases, et qui tirerait sa force ou son essence de quelque référent extérieur à l'œuvre, extérieur à la scène. Ici, pas de *hors-scène*.

Paradoxalement, alors qu'il ne fut pas un révolutionnaire attitré, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est-ce pas ?, Claudel nous dit « je vous invente la psychanalyse ». Lui-même sans doute détestait la psychanalyse, mais il n'empêche que son œuvre ne cesse de dire un sujet éclaté : « Ouvrez-le, analysez-le, hyperanalysez-le sans cesse, semble-t-il dire. Il n'y a pas de Jacques Hury, il n'y a pas de Lechy, pas de Mesa ou d'Ysé. » Un acteur, sur scène, finit évidemment par ressentir que s'il joue Jacques Hury, il ne joue donc pas Ysé, qu'il joue cette « personne »-là. Cependant, cette « personne », si elle vient, ne vient qu'après coup ; elle vient, disons-le ainsi, au *futur antérieur* ; « ça aura donc été ça, Ysé », et non pas « c'était déjà ça, Ysé ». C'est ce que, me semble-t-il, nous somme de penser Claudel. Et cela emporte toutes nos conceptions du théâtre. Pour un croyant, cette absence d'« essence » est fondamentalement contradictoire. Cette

contradiction me paraît au cœur de l'œuvre de Claudel. Claudel : un essentialiste qui ne cesse de pulvériser l'essentialisme. Il n'y a – donc – pas de situation, ni de personnages. Et j'en ai la preuve : ils parlent tous de la même manière ! Et cette voix qui parle – car il y a toujours une voix au fond de l'encrier, n'est-ce pas, il y a toujours quelqu'un, un corps derrière les lignes écrites – cette voix, qui est-elle ? celle de Paul Claudel ? Non, pas nécessairement. Celle de Dieu ? Pas nécessairement non plus. C'est la voix de l'encre même, c'est la voix de l'écriture. Claudel n'arrête pas de dire : « Je suis un écrivain qui écrit l'écriture. Mes héros sont mes phrases, non pas Jacques Hury ou Ysé, non : mes phrases. » Chaque phrase arrive, seule au monde, elle entre en scène, elle se déploie, sans contexte, isolée, solitaire, mais prête à toutes les possibilités. Nous lui donnerons sa plus grande chance, elle brillera de tous ses feux, et puis elle s'éteindra dans le silence. Puis une autre phrase va entrer en scène. Cela est fondamental. Pour moi, Claudel est tout sauf un écrivain de théâtre. Mais, le théâtre, il l'invente. (Comme tous les grands écrivains qui croyaient ne pas faire de théâtre. Vous savez que tout le monde a cru que *Lorenzaccio* de Musset n'était que « du théâtre dans un fauteuil », que cela ne pouvait pas se jouer sur une scène. C'est aujourd'hui la pièce la plus jouée, la plus célèbre en tout cas, d'Alfred de Musset. Il en va de même du *Partage de Midi*.)

Autrement dit, il ne faut pas y croire. Mais Claudel est un croyant ! Voilà donc un croyant qui dit : « Si vous voulez m'entendre, n'y croyez pas ». Que faire de cette énorme contradiction ?

Il est des écrivains qui ne croient pas « directement ». Nous parlions tout à l'heure, entre nous, dans la cour de la Sorbonne, de Cyrano de Bergerac (le vrai !), l'immense écrivain méconnu du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est un athée. Il y a chez lui une absence totale d'au-delà. C'est « indirectement » que Claudel, lui, ne croit pas. Il nous dit sans cesse : « Il n'y a *que* de l'au-delà », mais non pas au sens de je ne sais quel paradis, statique et éternel, non de l'« au-delà », c'est-à-dire du dépassement, du mouvement. Ce que je vous dis *n'est* pas, ce n'est que du mouvement. Ysé ou Rodrigue ne sont pas des noms, ce sont des verbes. Lorsqu'il écrit par exemple « Mesa... , c'est moi ! » ou « Ysé, c'est moi », c'est parce que ce dépassement est là, en permanence. C'est un miracle de dire « je suis là ». Il n'y a *que* des miracles. On pourrait dire « Ysé... , c'est moi » à tous les débuts de phrase de Mesa. Toutes les phrases et tous les débuts de

phrases sont, chaque fois, un miracle. Ce miracle est celui du théâtre, non pas, encore une fois, une douillette continuité, mais une suite *infinie* – je pèse mon mot (pour les catholiques : l'un des attributs de Dieu ; pour les juifs : Dieu lui-même) – de ruptures.

Je voudrais terminer en disant quelque chose qui m'engage moi, et qui n'est sans doute pas ce que Claudel pensait, mais peu importe, son œuvre me paraît le penser pour lui. Il y a, pour moi, deux façons d'entrevoir le théâtre, et peut-être toute la littérature – enfin, il y en a, certes, des centaines, mais au moins deux pour moi. L'une consisterait à dire qu'il y a un « hors-scène », ce que nous appelons tous « la réalité » (dont nous savons, d'autre part, qu'elle n'est jamais, elle-même, qu'une construction presque comme les autres, mais nous sommes tous d'accord pour dire que cette construction-là, elle, est « vraie », et nous l'appelons « réalité »). Il y a, dans la réalité, donc, des possibilités de « scènes » (scènes d'amour, de ménage, de rupture, de violence, des scènes politiques, etc.) : eh bien, dira tel auteur, je vais les écrire ; mais résumées, évidemment, parce qu'écrire réellement les minutes de cette réalité, cela durerait le temps de la réalité, et le théâtre ne pourrait le contenir ; il peut y avoir, par exemple, des pièces de théâtre qui racontent la vie de quelqu'un, Napoléon, Jaurès ou Einstein, à cette différence que la vie de quelqu'un peut durer soixante-dix ans, alors que sur scène, cette vie durera au mieux deux heures ; ces deux heures sont donc le résumé d'une tranche de vie. Une *réduction*. C'est *une* façon de faire du théâtre. Qui implique que le référent du théâtre est à l'extérieur de lui, dans la « réalité », et le théâtre, alors, ne fait qu'en témoigner, en *rendre compte*. Il est le miroir de cette réalité, miroir arrangé, mais miroir quand même.

Il me semble que ce n'est pas du tout comme cela qu'écrit Claudel. Il écrit *autre chose* : non pas une vie de, disons, soixante-dix ans resserrée en deux heures, mais une explosion, magique, mentale, psychique, cosmique – comme vous voudrez, selon qui vous êtes –, l'explosion d'une fraction de seconde de quelque chose en nous, d'un point sans dimension, sans durée, enfoui loin au fond de notre âme, dans la nuit de nous, dans le mystère de nous, en deux heures. Non pas une *réduction* de soixante-dix ans en deux heures, mais une *augmentation*, au contraire, le déploiement d'un dix-millième de seconde, en deux heures. Les pièces de Claudel me semblent n'être qu'un point névralgique,

ou géométrique, dans l'âme, qu'on déploie, qu'on ouvre. En vérité, ce sont des pièces sans durée. Elles sont la métaphore, fulgurante bien que déployée, de quelque chose de nous que nous ne distinguerions pas en nous sans elles. Ce n'est pas là le cas de *tous* ceux qui écrivent du théâtre, loin de là : c'est le cas des « grands », de Shakespeare, de Racine, même de Tchekhov (malgré les apparences de réalité) et de quelques rares autres... C'est le cas de ceux qui travaillent la langue. Parce que je suis en train de parler de ceux qui travaillent la langue, tout simplement. Pour moi, Claudel est un de ces grands écrivains-là. Il n'y a chez lui aucune continuité, et pourtant un seul grand souffle, aucune essence, et pourtant il n'aspire qu'à l'essentialisme, aucune « psychologie », et il est pourtant l'un des plus grands psychanalystes qui ait jamais existé. Pas de contexte, pas de personnage, pas de situation, même pas de scène *déjà*, où tout se jouerait devant vous : il y a un point, juste un point, qui vous explose au visage, et, d'exploser, crée la scène. Pour tout cela, Claudel est pour moi le plus grand écrivain de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

## DISCUSSION

*Florence Naugrette* – En écoutant Christian Schiaretti évoquer Calderón – puisque vous avez monté *Le Procès en séparation de l'âme et du corps* à la Comédie-Française – et le propos de Daniel Mesguich sur la psychanalyse, ne pourrait-on pas faire un rapprochement entre une approche psychanalytique du personnage par la pulsion, par la libido, et les allégories dans le théâtre baroque ? Dans *Le Procès en séparation de l'âme et du corps*, la volonté, l'entendement, la mémoire, le corps et l'âme, la mort, sont des allégories. Y a-t-il selon vous, Christian Schiaretti, un point commun entre cette approche du personnage par l'allégorie finalement, qui fait que ce personnage n'est pas tellement anthropomorphe même s'il l'est quand même et que l'acteur doit tout de même porter un homme lorsqu'il porte le personnage, y aurait-il un rapprochement à faire entre la pulsion psychanalytique et l'allégorie baroque dans la proximité de Claudel avec les auteurs baroques ?

*Christian Schiavetti* – Certainement, bien que je sois absolument incapable de le théoriser ou de le faire. Je ferai quand même un distinguo. La figure allégorique, telle qu'elle fonctionne, ne permet pas à l'acteur de se poser la question. L'acteur ne se pose pas la question de l'allégorie. Il n'a pas à les jouer. S'il doit jouer la mémoire, on ne va pas faire une cartographie psychologique de la mémoire : on joue un personnage doté d'un point focal. Il faut faire attention. Dans le théâtre allégorique et notamment ce à quoi on fait référence dans les actes sacramentels, ce sont d'abord les traces d'une forme opératique dans lesquelles la musique joue un rôle fondamental et est certainement un au-delà du sens porté. Nous disposons simplement du squelette de cela. Ensuite il y a une rapidité qui ne suppose aucun développé.

Chez Claudel, on peut lire le personnage allégorique derrière les figures, et c'est très clair dans *L'Échange* : il y a une allégorie de l'âme et du corps entre Louis Laine et Marthe. On peut d'ailleurs faire un calque entre *L'Échange* et *Le Procès* de la séparation de l'âme et du corps. Maintenant, la chose est portée par une chair du texte dans laquelle l'idée est diluée. On la perçoit derrière, on se la donne comme point focal, mais on ne se la donne pas comme vraiment constitutive du jeu, et là il s'agit bien d'un domaine où la pulsion est déterminante à l'intérieur de la chair du verbe. Le théâtre allégorique est comme un plan, un dessin architectural en quelque sorte, de ce qui guide la représentation, alors que dans la dilution poétique, la chair l'emporte mais de loin.

Je voudrais juste revenir sur ce qui a été dit sur Vitez. J'ai aussi été son élève. Au fond ce que tu dis, Daniel [Mesguich], sur la mise en scène *à la volée*, a une résurgence théorique chez Claudel et chez Barrault. D'ailleurs, Vitez est pour moi plutôt une continuation de Barrault. J'ai beaucoup d'admiration pour Jean-Louis Barrault. Lorsqu'ils travaillent, ils inventent tous les deux un concept qui est « le mal mais vite ». Cela a à voir avec la volée : le geste, l'abandon au geste c'est-à-dire le fait d'aller vite et de prendre presque une journée du *Satin* sur la matinée. Faire ce que Daniel [Mesguich] appelle « à la volée », donc mal fait, a le bénéfice de la rapidité. Il y a de l'abandon dans cette rapidité, il y a aussi une vérité et ils le théorisent tous les deux. J'ai eu souvent le sentiment qu'il y avait cela chez Vitez. Il y a une poétique qui se crée dans le moment de la création, et non pas dans une antériorité dramaturgique.



*Daniel Mesguich* – J’aurais pu dire, quelle horreur, « à la diable » !

*Christian Schiavetti* – Bien sûr ! C’est très concret et paradoxalement très loin de ce qu’on pourrait imaginer autour d’une élaboration antérieure avec toutes ses précautions et l’immobilité que peut constituer l’abord d’une telle œuvre. Au fond, lorsqu’on travaille Claudel, le plongeon est plus important que la nage. Plonger est le geste fondamental : la nage s’invente à l’intérieur. Vous traversez l’Atlantique ! Éric Ruf l’a dit sur Mesa : vous partez d’un point, des côtes tout à fait repérables dans la Manche, et à un moment donné, vous ne savez plus du tout où vous êtes. C’est comme le vélo : soit vous réfléchissez au mécanisme des pédales et vous tombez, soit vous pédalez.

*Intervenant* – Merci de vos interventions qui ont résolu un grand paradoxe de l’interprétation du théâtre de Claudel. C’est toujours un immense plaisir de le voir et il dépasse souvent Shakespeare. Mais il me semble, pour chercher à ajouter une nuance à cette contradiction qui est si grande chez lui et qui fait l’unicité de son théâtre, qu’il faut souligner que l’origine est chez Rimbaud. Il l’avoue lui-même : ce qu’il a trouvé chez Rimbaud, c’est cette fascination pour cet ange un peu déchu qui lui donne la réalité du surnaturel. Il l’a dit lui-même et c’est pourquoi il l’a appelé le « mystique sauvage ». On trouve cela dans les expressions de Rimbaud qui résout le problème du théâtre de Claudel : Rimbaud, lorsqu’il parle de Christ, il est pour lui en même temps la vigueur éternelle et le « voleur d’énergie ». Il appelle le Christ « le voleur d’énergie », de cet air narquois du païen qu’il était, les yeux bleus de ce sauvage qu’il était, qui retient l’énergie pour la sacrifier. À mon avis chez Claudel, vous l’avez tous exprimé, elle peut être une source d’interprétation.

J’ai assisté à la dernière de Jean-Louis Barrault au musée d’Orsay lorsqu’il a joué la version longue du *Soulier de satin*. Barrault lui-même a joué le Jésuite, je crois : il portait ce poids, il avançait, et Prouhèze se changeait, là, devant tout le monde pour notre grand plaisir. On voyait la sensualité de cette immense pièce qui a duré une journée. On était en khâgne à Henri-IV et on venait, c’était vraiment la grande version. On voit dans *Le Soulier de satin* la tension entre Claudel et Rimbaud. Il y a chez lui ce moine, ce bénédictin raté, et [*inaudible*] l’a dit : tu restes ce grand poète et grande célébrité dans le monde, mais tu ne peux

dépasser les tentations chez toi. Il ne les a jamais dépassées. Il y avait le foyer conjugal, le devoir, Brangues, mais il y avait aussi Vézelay et l'amour parallèle, tous les fruits de cet amour parallèle. Et il emportera sa semence avec lui, comme il l'écrira sur sa tombe. C'est pourquoi, voyez-vous, il attire le Japon. Le Japon est une contradiction non résolue. La Chine, il l'attire, et il a emporté cela avec lui comme diplomate parce que c'était la carrière qu'on lui a reprochée. « Poète et diplomate, tu es un hypocrite ! » Il a dit non : je peux en même temps être l'être qui mange la nourriture et passer à une production spirituelle.

Je vous rejoins tous, surtout Mesguich lorsque vous dites que finalement il y a ce point, cette énergie qui tourne et qui explose sans histoire. Pour moi la solution est à trouver toujours chez Rimbaud, si vous l'admettez, qui n'a pas écrit de théâtre.

*Intervenant* – Je vous remercie pour ces propos. Ma question s'adresse plus particulièrement à Daniel Mesguich. Je suis très convaincu par la présentation que vous avez faite de Claudel. Je la trouve tout à fait juste. Il y a juste un point qui n'est pas absolument clair pour moi. Je ne vois pas tout à fait ce que vous avez en tête quant à la métaphore de l'« explosion » que vous avez employée. Voulez-vous simplement parler de ces contradictions, de ces difficultés et de la possibilité de les résoudre ? J'aurai aimé en savoir davantage sur la métaphore de l'explosion.

*Daniel Mesguich* – J'ai employé ce mot, mais je ne le revendiquerai pas jusqu'à la mort ! Ce que je voulais faire entendre, c'est qu'advient, soudain, la splendeur, la beauté, qui nous arrive, comme ça. Le filon que j'ai voulu suivre dans ma présentation semblait, me semblait-il, n'en pas tenir compte, ou pas assez, j'ai donc employé un mot, sans doute malhabile, pour dire qu'il y avait aussi une suffocation, presque une violence, de la beauté.

Par exemple, dans *Tête d'Or*, puisque c'est la seule pièce que j'ai montée, mais j'ai beaucoup fait travailler du Claudel, aussi, dans mes cours au conservatoire et ailleurs, deux personnages meurent, Cébès et Simon Agnel, qui ont des derniers mots hallucinants ! Cébès : « Mettez la table sous l'arbre car nous mangerons dehors. » Puis « *il meurt* ». Et Simon, lui, a à peu près pour derniers mots : « Une odeur de violette excite mon âme à se défaire. » C'est cela que j'appelle « explosion ». Brusquement, des choses folles, fulgurantes, auxquelles on ne s'attendait pas du tout. Mais je voulais surtout dire : le déploiement de quelque

chose qui n'« a pas temps » (comme on dit : qui n'a pas lieu), dans le temps pourtant d'une *re*-présentation.

*Intervenant* – Je m'intéresse et je m'interroge sur Cuny. L'un d'entre vous a fait un rapprochement dont je ne suis pas sûr entre Terzieff et Alain Cuny. Cuny n'arriverait pas à dire la chose naturellement. Est-ce que vous pourriez, s'il vous plaît, éclaircir ce rapport entre Cuny et Claudel ?

*Éric Ruf* – Je crois que c'est moi qui me suis avancé sur cette comparaison fragile, que je ne tiendrai pas jusqu'à la mort non plus ! J'ai cru remarquer, et je n'en ferai pas une analyse mais une simple remarque, que beaucoup d'acteurs dont on a dit qu'ils ont joué Claudel magnifiquement et qu'on a vu jouer Claudel toute leur carrière sont des acteurs qui sont facilement imitables par les jeunes générations du conservatoire. Ce sont des acteurs qu'on imite car ils ont un accent particulier.

*Yves Beaunesne* – Cuny faisait vraiment le tour du pâté de maison entre les répliques ! Ce n'est pas une façon de parler.

*Daniel Mesguich* – On disait de lui : « On entendrait l'herbe pousser entre ses répliques ! »

*Éric Ruf* – Madeleine [Marion] aussi était une actrice qu'on pouvait imiter, qui se distinguait. La forme, le rythme, la forme verbale, la qualité de la voix, la lenteur d'interprétation font que tout à coup le jeu est extrêmement désignable, remarquable. Je remarque juste que ce sont ces acteurs-là qui, chez Claudel, se révèlent et inversement.

*Christian Schiaretti* – Ce sont des acteurs qui ont une entrée musicale, avec tout ce que cela suppose pour l'instrument physique qu'ils portent. J'ai travaillé avec Terzieff : il prenait le texte d'abord et avant tout comme une partition, à un point qui d'ailleurs était insupportable pour moi parce qu'il apprenait le texte avant, avec les effets modulatoires, et moi je n'avais alors plus d'entrée. La fidélité à ces effets modulatoires et le raffinement avec lequel il le portait faisait que l'objet de son travail était à cet endroit. Cela ne veut pas dire qu'il ne véhicule pas de sens, mais il y a cette qualité qui correspond à des vertus je dirais... gymniques.

C'est pour cela que je me permettais cette petite remarque sur le micro. Ces vertus gymniques font que l'univers est convoqué. La définition que je vous ai donnée tout à l'heure me semble très juste : il s'agit d'inspirer le monde et de le restituer dans une parole intelligible. Cela ne veut pas dire pour autant que l'intellect joue dans cette inspiration. C'est un fonctionnement organique qui se joue à l'intérieur. Il faut une certaine démesure et il y a des acteurs qui portent cette démesure et la restituent.

C'est pour cela que pédagogiquement c'est pour nous une ligne d'étiage. Je dirai même, de façon un peu sévère, que c'est une ligne de sélection. Je peux toujours tricher, trouver les moyens d'adapter la puissance qui est demandée aux moyens objectifs que l'acteur porte, c'est toujours faisable. Mais quelle révélation au sens propre du terme lorsqu'on rencontre les vertus physiques qui correspondent à ce vers. Éric a cette dimension-là. Madeleine [Marion] l'avait, pas forcément en démonstration de puissance, mais dans un abandon aux choses. La chose est dépassée, si vous voulez. Elle n'apparaît plus comme étant une simple volonté mais un naturel qui est totalement organisé sur des capacités physiques particulières, de timbre de voix. L'aventure avec Cuny a été extrêmement douloureuse pour Terzieff. Ce n'était pas simple, ce n'était pas nécessairement une famille unie, mais il y avait quelque chose de monstrueux dans l'œuvre et donc dans les gens qui la servent !

Je dirai juste un mot sur Rimbaud. Vous savez, certes il n'a pas écrit pour le théâtre, mais vous n'êtes pas sans savoir que le Théâtre d'Art défini par Paul Fort ouvre avec « Le Bateau ivre ». Il est vrai que Rimbaud joue bien évidemment. Mais, il y a la part du monde chez Claudel. Rimbaud s'en échappe. D'ailleurs la revendication de Rimbaud dans *La Messe là-bas* est celle du Rimbaud prophète d'Abyssinie, celui qui marche et non celui qui écrit. Je trouve cela tellement beau. Si la part rimbaldienne existe, elle est contrebalancée par un rapport concret au monde, dans la chose. Il ne fuit pas. C'est ce qui est intéressant. Dans Claudel il y a « claudiquer ». C'est quelqu'un qui a un pied nu d'un côté et un soulier verni de l'autre. Il s'accomplit dans cette contradiction, d'où le scandale permanent qui est encore à l'œuvre aujourd'hui. On ne sait pas où est l'accomplissement, mais il est là où il boîte ! C'est pour cela que Brangues est un lieu formidable : il représente cette claudication inscrite dans sa définition. Il n'aurait jamais pu finir avec une jambe coupée : il faut claudiquer jusqu'au bout.

*Yves Beaunesne* – Et Alain Cuny était aussi un grand sportif, un boxer émérite. Il n'arrêtait pas de raconter la façon de dire les choses, et particulièrement Claudel, en faisant des comparaisons avec ce sport. Il disait que les mots devaient être proférés techniquement « au centimètre près » parce que c'était vital. Edwige Feuillère, elle, disait que pour jouer les femmes de Claudel, même déchirées, il fallait crever d'envie de vivre.

*Christian Schiaretti* – Je peux aussi vous dire que j'ai appelé Laurent Terzieff trois jours avant sa mort. Il avait eu deux Molière. Il devait les chercher et était embêté car il s'était cassé les deux poignets en faisant des haltères. Il est vrai qu'il y a une entrée gymnique nécessaire.

*Michel Murat* – Aucun d'entre vous n'a mentionné la *Trilogie*. Faut-il comprendre qu'elle est absente de votre horizon claudélien ? Et si oui, pour quelle raison ?

*Christian Schiaretti* – C'est une très bonne question. Je peux vous répondre : oui, elle est loin. Absolument. C'est une fainéantise. C'est peut-être précisément parce que l'entrée en était trop rimbaldienne, et trop déterminée par *L'Annonce*, par *L'Échange*, par le *Partage* et au-delà par *Le Soulier*. J'ai fait le saut sur le drame.

Je l'ai vu représentée – je ne vous dirai pas par qui : la représentation était tellement petite en regard de la grandeur que je crois que j'ai bloqué. Mais vous avez raison et la question est bonne parce qu'à l'intérieur la *Trilogie* est très complexe, précisément en raison des définitions qu'on vient d'exposer. Ce n'est pas si simple : il y a le monologue de Lâla par exemple. En ce qui me concerne, cela relèverait d'une contradiction que je n'aimerais pas connaître. C'est une lâcheté dans mes projets.

*Yves Beaunesne* – Ma seule réponse est qu'Éric Ruf serait un formidable Turelure.

*Christian Schiaretti* – Moi j'aurais mis Jérôme Deschamps en Turelure.

*Éric Ruf* – Il y a peut-être aussi une réponse très bête et concrète. En termes de production, c'est moins facile. On a toujours l'ambition de monter la *Trilogie* entière. Comment on la monte ? Comment on la dispose sur une saison ? Est-ce que trois metteurs en scène s'en chargent

ou un seul ? Il y a des questions complexes qui se posent qui rendent immédiatement le montage délicat.

*Florence Naugrette* – Pour le directeur d'une institution comme la tienne, il faut aussi que le désir vienne du metteur en scène. Peux-tu passer une commande de la *Trilogie* à un metteur en scène ?

*Éric Ruf* – Oui cela se fait. On observe assez régulièrement que l'effet de commande n'est pas le plus fertile donc on aime bien avoir les propositions. Mais cela reste compliqué à instruire. Je pense que c'est une des raisons.

*Didier Alexandre* – Ce sont trois drames très différents par le ton, par la structure. Le troisième est très lyrique et très proche du *Soulier* par rapport aux deux premiers. Le deuxième – *Le Pain dur* – est très sarcastique. On peut imaginer que c'est un projet superbe, magnifique, que tous les claudéliens attendent. Mais ça reste un défi à relever. À la limite, en termes de ton et d'écriture, ils posent plus de problèmes que *Le Soulier de satin*, à mon sens.

*Christian Schiavetti* – J'ai commis une erreur en évoquant Lâla. J'ai inconsciemment inséré *La Ville*. On ne parle pas non plus de *La Ville*. J'ai parlé de Lâla parce qu'il me semble que c'est un peu la même chose. Je dois vous dire : je n'y comprends rien. Je comprends un peu mieux dans la deuxième version. On l'a travaillée à Brangues avec Badiou, qui a fait l'adaptation qui s'appelle *L'Incident d'Antioche*. J'ai commencé à comprendre à ce moment-là, avec une entrée détournée. Mais je suis aussi resté à l'extérieur. C'est étonnant, il y a vraiment un voile. *L'Annonce* a joué un rôle extrêmement important dans la définition. Après, j'avais du mal à être dans un espace crédible, de vérité, réaliste en tout cas.

*Didier Alexandre* – Mais je vous répondrais – en vous écoutant et en découvrant votre travail – qu'en fait, votre point commun au départ c'est de travailler à partir du fragment textuel de Claudel pour le maîtriser, vous en emparer – vous avez d'ailleurs contesté la notion de vers ou de verset. Il est vrai que *La Ville* est un drame très éclaté – surtout la première version – et c'est magnifique. Mais il n'empêche qu'un travail réalisé au plus haut niveau du vers produit aussi le résultat qui est celui que vous avez pu obtenir sur d'autres pièces.

*Christian Schiaretti* – Oui, il y a toujours un moment, dans tous les travaux qu'on peut faire sur des répertoires ou des auteurs, où il faut passer le pas si vous voulez. C'est pour cela que je parlais de lâcheté. Il y a des endroits où on ne franchit pas le pas par confort personnel. L'espace de l'école est formidable pour cela parce que l'école reste une espèce d'immense hypothèse, ce que devrait être tout théâtre d'ailleurs. C'est pour cela que j'adore la commande car elle vous fait découvrir des potentiels que vous ignorez vous-même. On fonctionne aussi comme cela dans notre métier.

J'ai osé *Chantecler*. J'ai une passion pour *Chantecler*. J'ai osé *Chantecler* à l'école ! En termes productifs, je ne pouvais pas. Mais je ne pouvais pas non plus en termes d'audace. L'école est formidable pour cela. Après, on est pris dans des impératifs de production ou de recherche de production selon qu'on soit directeur d'institution ou de compagnie. Cela conditionne aussi beaucoup nos choix et nos itinéraires.

*Didier Alexandre* – Si vous permettez, j'aimerais corroborer ce que vous dites du travail du texte, du vers et de cette parole claudélienne dont naissent les personnages mais qui précède les personnages. Lorsqu'on observe certains manuscrits, comme le début du *Père humilié*, on observe un ensemble de versets qui deviendront des versets prononcés par le Pape. Mais en fait, cela semble couler, il y en a une quinzaine comme cela, et c'est seulement après que commencent à apparaître des noms de personnages. C'est-à-dire que la situation naît véritablement de l'écriture et du verset. Il en est de même dans la seconde version de *La Jeune Fille Violaine* : il y a plusieurs états manuscrits. Dans le deuxième acte, la grande scène entre Mara et Violaine dans la forêt, il se passe quelque chose de très curieux. Claudel écrit : cela coule, des vers et des vers sur les questions métaphysiques et religieuses. On voit alors qu'il rature et qu'il réintroduit le prénom de Mara sur des séquences qu'il attribue au départ à Violaine. Le découpage en dialogue ne se met en place qu'après coup alors que c'est vraiment le texte qui est venu en premier.

Je pense que votre travail répond quelque part à cette manière qu'il avait lui-même de créer. Il faut l'inscrire dans une durée génétique, mais au départ, c'est vraiment la parole versifiée qui est la première.

*Éric Ruf* – Je veux bien témoigner d'une chose. Cela ne contredit pas ce que vous avez dit mais peut-être ne serez-vous pas d'accord. Lorsqu'on

parle de verset, de Rimbaud, de monde, de secondes cosmiques, et qu'on est acteur et qu'il faut aller sur le plateau après avoir entendu tout ça, vous en êtes réduits à faire généralement ce qu'on appelle « de la cuisine ». Je me suis toujours demandé à quel point ce Claudel, immense poète, n'avait pas une simple méfiance des acteurs justement. Il avait peut-être simplement peur qu'un acteur tout d'un coup aille jusqu'au bout de la phrase « façon » Comédie-Française, en allongeant les phrases, en distribuant d'une façon aisée, pleine et assez théâtrale l'ensemble de la phrase. D'une certaine manière, il y a presque du *verbatim* chez Claudel. Si l'on écrivait ce que l'on vient de dire : il y aurait un nombre d'incises, de reprises, d'hésitations, de contradictions dont on pourrait se dire « tiens, c'est une matière pas si éloignée que cela ». De temps en temps, je me dis, en tant qu'acteur, que Claudel m'apprend simplement à restituer la complexité d'une pensée quand elle est au présent. Comment fait-on pour la construire, comment la traduire en parole, comment on l'abandonne, comment on la récupère ensuite, qu'est-ce qu'on met en exergue ? Toutes ces choses m'aident beaucoup lorsque je joue Claudel. Cela ne rend pas le jeu réaliste comme un bafouillement de cinéma. Il s'agit de rendre compte de cette complexité. Claudel est d'une grande acuité là-dessus, comme si c'était une observation de la manière dont les gens parlent, dont ils construisent leur pensée, dont ils se contredisent et dont ils affirment ou infirment les choses. Cette matière est très vivante.

Il y a quelques saisons, nous avons fait une adaptation au cinéma de la mise en scène du *Partage de Midi* d'Yves Beaunesne par Claude Mouriéras. Elle ne tenait pas compte de l'ensemble de l'œuvre, notamment pas du rapport à Dieu, et s'intéressait surtout aux rapports amoureux entre les personnages. Il était très étonnant toutefois de voir à quel point Claudel se révélait un dialoguiste de cinéma absolument génial. On se disait « ça ne va jamais passer » et cela fonctionnait pourtant merveilleusement bien.

*Christian Schiavetti* – Et dans une certaine innocence théâtrale. Nous avons travaillé des textes un peu communs souvent dans les premières versions. On se méfie du Claudel vieillissant qui commence à devenir malin et qui comprend qu'il faut composer avec une orthodoxie catholique – Marthe passe de la revendication de justice à celle de pardon.



Il commence surtout à être malin théâtralement. Ce qui est intéressant, c'est que ce n'est pas faisable. Lorsqu'on arrive à *L'Annonce faite à Marie*, au troisième acte, c'est une folie ! Un moment, vous lâchez les acteurs et vous vous demandez où est le bout du quai, et il n'y a pas de bout au quai ! Vous avancez et vous finissez dans le suspens d'une volée de cloches. C'est extrêmement dur à jouer. Il vous emmène là. C'est ça que j'aime bien : dans les premières versions, il y a à la fois une complexité poétique, d'élaboration, de rapport à la littérature et une audace par innocence théâtrale. Dans les conditions de la représentation, dans le théâtre français de l'époque naît l'oratorio. Vous comprenez, chez Lugné-Poe, c'est une toile peinte et les acteurs qui disent. Il n'y a pas de réponse scénographique. On n'en a pas parlé mais il s'agit là de la grande dimension implicite chez Claudel : c'est l'immense pensée du théâtre à faire, et du théâtre épique notamment, qu'il nous tend. Ce sont les Allemands qui vont lui répondre : c'est Hellerau. Avant Hellerau, Claudel n'a pas la réponse scénographique qui correspond à la grandeur de son théâtre parce que je pense qu'il n'en n'a pas du tout l'intuition. Il ne sait pas : il fait. Il fait dans une démesure ! Nous avons besoin de courir dans des stades qui semblent circulaires mais qui ne sont qu'une ligne droite.

*Yves Beaumesne* – Je pense aussi au rapport de Claudel à tous ces immenses musiciens qu'il a rencontrés, comme Honegger, avec sa *Jeanne au bûcher* et la création du *Soulier de satin*, Darius Mihaud, dont il était le témoin de mariage et qui a composé des musiques notamment pour *Le Livre de Christophe Colomb* et *L'Annonce faite à Marie*, Boulez à qui il a demandé la musique du *Partage* : tous l'ont, je crois, poussé au bout, s'ils ne l'ont pas poussé à bout. Ce rapport était extrêmement fructueux et on recueille encore aujourd'hui, lorsqu'on travaille Claudel, le fruit de ces amitiés inattendues, apparemment contradictoires pour ceux qui mettent Claudel sous la cloche des calotins. On sait aussi que Claudel a été longtemps condamné par la pensée française dominante à végéter dans une espèce de purgatoire. Ceux qui l'en ont sorti sont, me semble-il, ces deux communistes athées sans préjugés que sont Vitez et Sobel.

*Didier Alexandre* – Vous avez répondu à la question que je voulais vous poser sur les premières et deuxième versions. À vous entendre, vous privilégiez les premières versions.

*Daniel Mesguich* – Cela dépend. La deuxième version de *Tête d'Or* est intéressante aussi. J'avais mélangé les deux, moi, à l'époque.

*Yves Beaunesne* – Pour moi, de loin les premières. Toi, tu as joué *L'Échange* dans la deuxième version, c'est bien cela ?

*Éric Ruf* – La deuxième version, c'est cela. Jean Dautremay metteur en scène voulait croire à la correction, à la maîtrise du poète, presque comme un principe éthique.

*Daniel Mesguich* – Ce qui est intéressant, c'est ce qui disparaît entre l'une et l'autre.

*Christian Schiavetti* – Oui, tu as raison. Pour comprendre *L'Échange* première version, il faut lire *L'Échange* deuxième version. C'est la mise en miroir qui est explicite. J'apprécie le côté « mal fichu ». C'est plus raisonnable dans les deuxièmes versions que dans les premières en général.

*Didier Alexandre* – Est-ce que les premières versions ne vous laissent pas plus de liberté en tant que metteurs en scène et acteurs ?

*Yves Beaunesne* – Je trouve que le travail sur la versification par exemple est beaucoup plus brut, beaucoup plus affirmé et, pour dire les choses rapidement, beaucoup plus rimbaldien dans les premières versions. On le voit : dans les reprises des deuxièmes versions, le vers est moins fou, moins fougueux, moins adolescent, je dirais.

*Saraé Durest* – Vous avez parlé d'absence de contexte, d'absence de situation, de concrétude élémentaire. Comment est-ce qu'on conçoit alors l'espace, la scénographie d'un Claudel ?

*Yves Beaunesne* – Je ne dirais pas « absence de situation » pour ma part. On parlait de Claudel diplomate : c'est quelqu'un qui s'est extrêmement nourri de toutes les situations très concrètes qu'il a vécues. Je pense que autant le travail sur le vers est essentiel, autant il est tout aussi important pour les comédiens de savoir dans quelle situation ils sont et ce qui se vit sur le plateau. Tout est toujours écrit dans un rapport concret à la situation.

*Christian Schiaretti* – Si on pose des questions de résolution scénographique vont inévitablement intervenir les principes d'écriture auxquels nous allons nous référer. Est-ce qu'il y a une vérité de la scénographie claudélienne ? Je ne sais pas. Ce que je peux vous dire, c'est que Hellerau a joué un rôle important. Dans les commentaires qu'il fait d'Hellerau et de ce qu'il voit, il dit que le principe scénographique proposé à Hellerau (théâtre démocratique à la grecque, frontal et qui relève le côté balcon, le côté bourgeois du théâtre français qui domine encore à l'époque) travaille sur la simultanéité : il appelle ça les acteurs permanents, ce qui a engendré, dans le cadre de mes phobies institutionnelles, une confusion au départ. L'acteur permanent pour Claudel, c'était les éléments narratifs auxquels il fallait revenir d'une façon récurrente et qui restaient permanents au plateau. La scène d'Hellerau était une scène en hauteur, une scène qui développait les lieux de *L'Annonce faite à Marie* dans la simultanéité de la permanence des lieux, c'est-à-dire que le foyer, la table, la grotte *etc.*, étaient donnés comme les lieux essentiels.

Il y a un art de la métonymie si vous voulez : chaque lieu est ramené aux signes essentiels. Les théories orientales et l'arrivée du théâtre oriental influent sur ce principe. C'est un homme de la convention théâtrale poussée au maximum, accueillie avec une sorte de joie, de bonheur. Il s'agit non pas d'un plateau nu, fondé uniquement sur le verbe, mais de moyens mis à disposition qui ne réfèrent pas au réalisme de la décoration proposée. D'où mon traumatisme lorsque j'avais vu *Le Pain dur* mis en scène par « X » : c'était mis en scène dans un réalisme qui arrêta le verbe, qui arrêta la dimension large du texte, mais dans une proposition ludique. Cela a à voir avec « le mal mais vite ». Barrault raconte l'élaboration à Brangues des mises en scène à faire du *Soulier*, ils sont à quatre pattes et ils jouent comme des gamins !... et « on aurait dit que ». De ce point de vue-là, je rejoins Daniel [Mesguich]. Rappelons-nous que la première représentation fut loin d'être un succès et il a fallu attendre le développé énorme de la chose pour que le succès advienne (et je m'en souviens, j'y étais aux premières représentations !) L'accomplissement scénique du fameux *Soulier de satin* proposé par Vitez atteignait cette dimension-là. La scénographie proposée par Vitez était une scénographie du « on aurait dit », avec une intelligence de plateau que Kokkos servait merveilleusement bien. Elle accompagnait très justement l'œuvre.

On a parlé de son amplitude. Mais d'une certaine façon, il faudrait parler de sa fulgurance aussi. Dans la démarche épique, ce n'est pas quelqu'un qui se repose. Il n'y a pas de repos d'ailleurs, sauf le septième jour, mais sinon il n'y en a pas ! Il faut avancer et de ce point de vue-là, c'est une scénographie qui est *à disposition*. Il est vrai que nos travaux respectifs font que l'on a nos définitions, qui quelquefois envahissent le champ, l'enrichissent ou le contredisent, peu importe. J'essaie d'être au plus proche de lui, de ce qui en sortait. C'est vrai aussi pour *Le Soulier de satin* de Barrault. Un peu monumental avec le bateau dirons-nous, mais enfin tout de même ! Il y a une rusticité de la représentation qui est dans l'œuvre même. Le Père Jésuite sur la mer : tout est dit. C'est l'horizontalité qui fera la chose.

Regardez Hellerau. Il est très intéressant de voir comment il passe de l'univers de la représentation symboliste qui se suffit de l'oratorio et de la toile peinte, à un univers architecturé. À partir de là, je trouve que toute la pensée de Claudel liée à la représentation, même dans sa concrétude, aidée par le théâtre oriental, va jouer sur la convention : regardons ce qu'il écrit sur le *kabuki*, sur le *nô*. . . Il s'agit bien de lieux sacrés dans lesquels la rusticité de la représentation n'est pas une pauvreté, ni un jansénisme du plateau. Il faut que cela reste dans la profusion catholique, mais avec des éléments qui revendiquent la métonymie comme maître mot, à mon sens.

*Éric Ruf* – Pour l'acteur, c'est toujours difficile. Mais l'acteur cherche toujours un appui de jeu. Il adore jouer avec des poches, une chaise, de quoi s'appuyer. Chez Claudel, cela ne sert à rien. L'appui de jeu est vraiment dans le verbe. Il est dans le partenaire. Dans la mise en scène d'Yves [Beaunesne], il y avait quatre guindes en biais sur un plateau nu, tout de bleu revêtu. Dès la première répétition, au bout de dix minutes, les quatre acteurs tenaient chacun une guinde en se disant « on aura au moins ça pour se tenir ! » Petit à petit on l'a ôtée. Mais on ne peut pas encombrer. L'acteur immédiatement le sait : l'appui de jeu ne sera pas dans le décor, dans l'objet, dans le mobilier. L'appui, c'est le verbe.