



Centre
Jacques-Petit

COULISSES

Hors Série N°2

AU THÉÂTRE AUJOURD'HUI POURQUOI CLAUDEL ?

... Dans votre vie à vous, rien n'arrive.
Rien d'un bout à l'autre.
Rien ne commence, rien ne finit.
Et vous la peine d'aller au théâtre
pour voir quelque chose qui
arrive. Qui arrive pour de bon !
Qu'est-ce que t'es dés du théâtre, bibi' !

L2 C'est l'endroit qui est nulle part.
On est quelqu'un qui attend,
quelqu'un qui regarde ...

pufc

UN NOUVEL ESPRIT ?

Jacques HOURIEZ
Université de Franche-Comté

Pourquoi cette même génération dont un mot d'ordre du printemps 68 fut du plus pur ostracisme à l'égard d'un dramaturge jugé politiquement et idéologiquement incorrect vit-elle ses metteurs en scène le projeter presque immédiatement au devant de la scène. Certes, les réactions à son égard furent toujours tranchées. Pour son premier drame, *Tête d'Or*, on cria au génie, et l'enthousiasme fut long à se démentir. Gide, que l'on aurait bien tort de considérer comme son ennemi intime, lui vouait une véritable dévotion. Alors que Claudel se trouvait en Chine, il corrigeait les épreuves de *Connaissance de l'Est* ou de *L'Otage*. Il faisait plus que de lui ouvrir les portes de la NRF. Puis l'esprit changea. Au retour du Japon, en 1925, Claudel constata avec stupeur que la presse lui était hostile. C'était le temps des surréalistes. Lui prônait le contrôle de l'intelligence et les vitupérait. Ils le lui rendaient bien. Sur le plan politique, il était à la fois un fidèle et un protégé de

Briand et Berthelot, mais se heurtait aux courants nationaux. À la *claudéliomania* de la fin de la guerre et de l'après-guerre, succéda une diabolisation de l'auteur de « L'Ode au Maréchal ». On était allé jusqu'à voir dans *Le Soulier de satin*, après sa représentation en 1943, avec le triomphe de la flotte anglaise sur L'Invincible Armada sensée représenter la flotte allemande, une œuvre de résistant. C'était bien à tort puisque le drame avait été écrit à une époque où l'on ne pouvait même prévoir la Seconde Guerre mondiale. Mais on eut tort aussi de refuser de reconnaître la résistance morale qu'il opposa à la collaboration au profit d'une période vichyste qui fut brève et fondée sur un malentendu. Il s'éleva très tôt contre les exécutions d'otages juifs et communistes, avant même la publication de la lettre au Grand Rabin de France. Une légende tenace imposa aussi le portrait d'un frère indifférent qui ne rendit jamais visite à sa sœur Camille incarcérée à Mondevergue. Mais elle est

démentie par le *Journal* et l'œuvre littéraire. L'une des plus belles pages des œuvres exégétiques, « La Prisonnière », fait suite à une de ces visites.

C'est ainsi que la génération des années 60 a voulu bannir des Lettres françaises la figure légendaire d'un homme sans cou, un monolithe. Le public connaît mal ses opinions politiques. À l'exception de la quatrième Journée du *Soulier de satin* où Rodrigue expose devant le roi d'Espagne un programme révolutionnaire, pour l'époque, de suppression des frontières, du refus de la domination d'une nation sur l'autre, d'ouverture des Amériques espagnoles au commerce européen, d'abolition des dettes, des tributs et des occupations militaires, les drames de Claudel n'explicitent pas ses idéaux politiques. Et ses correspondances diplomatiques qui révèlent un visionnaire d'avenir restent méconnues. Lui-même a contribué par ses outrances et ses provocations à présenter de soi un visage revêché. Il a pu garder de *Tête d'Or*, son premier héros, un certain plaisir à se dresser devant la foule, à se heurter aux autres.

Mais précisément, ce qui a pu séduire, hors des engouements et des désamours, les metteurs en scène, n'est-ce pas cet esprit de provocation et de révolte, rebutant dans la vie, mais fascinant

dans l'imaginaire, que l'on découvre dans son théâtre. Car, au-delà des flux et des reflux de la faveur du public, ils ont toujours assuré sa présence sur la scène.

Jean-Louis Barrault tout particulièrement a pu apparaître à Claudel comme l'ange de l'Annonciation, il a largement contribué à l'imposer à partir de 1943. Distinguant dans son théâtre les moments de la sève, l'épreuve, la synthèse, il semble avoir d'abord privilégié la synthèse avec *Le Soulier de satin* et *Le Livre de Christophe Colomb*. Il proposa du premier huit mises en scène et quatre du second. Avec la deuxième version de *L'Échange* au Théâtre Marigny en décembre 1951 et *Tête d'Or* à Essen en octobre 1959 et en janvier 68 à l'Odéon, il a privilégié la sève. *Partage de midi* pour lequel il a proposé trois mises en scène est le premier drame de l'épreuve.

Il n'a pas manqué de successeurs. Et le théâtre tout entier bénéficie de leur attention. De l'ensemble, trois pièces se détachent. *L'Échange* a été joué en France treize fois de 1990 à 1997, onze fois de 1998 à 2002, trois fois encore en 2003 et aussi à l'étranger, notamment à Prague et Genève. *L'Annonce faite à Marie* a bénéficié durant ces années d'au moins vingt-cinq mises en scènes, dont deux en 2003 à quoi s'ajoute une représentation de *La Jeune fille Violaine*, et le succès de *Partage de*

midi s'est encore tout spécialement accru ces trois dernières années. Et si le public connaît mal le théâtre comique, il n'en est pas moins joué malgré les risques, tous les projets n'aboutissant pas. La « Compagnie Saturne Pas Rond » de Colette Tomiche qui, comme son nom le laisse deviner privilégie la fantaisie et l'enfance a peiné, en 1997 à Avignon, à l'attirer aux représentations de *Protée*. Ses plaisanteries de potache burlesque, et sans doute aussi la musique de Darius Milhaud, l'ont fait pourtant représenter par Emmanuel Ducasse la même année à Paris et par Gaël Rabas en 98, 99, 2000 dans des tournées en province. Il a été joué aussi en 98 à l'opéra de Linz, en Autriche. La fantaisie émue de *L'Ours et la Lune* qui ne bénéficie pas du même soutien musical a été représentée en 96-97 par la compagnie « Corps et âmes » sur une mise en scène d'Isabelle Genlis et Freddy Viau au Conservatoire Berlioz de Paris. En 2000-2001, *L'Endormie*, la première pièce d'un Claudel presque enfant encore, mais à la verve déjà débridée a eu droit à une dizaine de représentations à Tremblay et vingt et une à Toulouse sur une mise en scène de Philippe Bussière. Ainsi la frilosité des directeurs de théâtre et l'hésitation du public ne découragent-elles pas les metteurs en scène.

Leurs motivations sont précises. Elles apparaissent à travers les conversations, les entretiens, les correspondances agrémentées de quelques notes de lecture que l'on pourra lire *infra* sous le titre : « Pourquoi Claudel ? »

Ils ignorent ce Claudel contesté que la tradition véhicule et interrogent l'œuvre. Ils y trouvent une remise en cause fondamentale des rapports entre l'homme, la société et le monde, une présence des mondes anciens, un arrière-plan mythique, épique, sacré qui en assurent l'universalité, une pluralité contradictoire de l'être qui se refuse à une unité factice, et la fascination d'un langage où le sens vit en dessous des mots.

Toute la génération des années 50 et du théâtre de la dérision a pu être sensible au bon vent d'anarchie qui soufflait à la fin du XIX^e siècle et qu'on retrouve dans les premiers drames et leurs farouches remises en cause. C'est vers eux, en tout cas que nos contemporains se tournent le plus volontiers, l'expression de la contestation étant moins directe dans les pièces suivantes.

Du royaume de David dans *Tête d'Or* au désastre de l'Invincible Armada de la quatrième Journée du *Soulier de satin*, que de sociétés croulent, et pas toujours pour renaître. *L'Otage* ne voit, en fait de restauration qu'une caricature de monarchie, et la France

nouvelle de Turelure va vite se dessécher et se scléroser.

Mais le souffle de l'anarchie n'y est pas seulement l'affirmation d'une volonté de liberté sans frein qui abat les vieux mondes, les sociétés paralysées où l'on étouffe. On va volontiers à la rencontre du jeune Claudel resté l'adolescent d'avant *Partage de midi*, à la révolte anarchisante, aux exigences qu'il maintient en les sachant impossibles. On aime ses premières pièces pour les excès dans la passion, la haine, l'amour, pour la cruauté mise à nu, comme le dit Christophe Rouxel à propos de *L'Échange*, pour la pureté qui l'accompagne, pour une violence qui va jusqu'à la rage parce qu'elle est pénétrée de tendresse, dans la mort de Cébès, dans celle de la Princesse, partout.

Mais la séduction de la révolte claudélienne tient à des motifs plus profonds. Elle ne séduirait pas tant si elle ne connaissait que la violence et le droit de la force. Il n'y a pas en Claudel que Tête d'Or, Thomas Pollock Nageoire, Turelure, il y a aussi la Princesse, Sygne, la tendresse, la dévotion à l'autre, le grain de folie de Lechy Elbersson, le don gratuit de Marthe. Pour Claude Buchvald, la dureté de Tête d'Or serait insupportable si elle n'avait en contrepoint la douceur de la Princesse. Le don de soi répond à l'âpreté, la gratuité à l'égoïsme. Des vents

bien divers soufflent dans l'univers claudélien et permettent d'y respirer.

Si pour Antoine Juliens les paroles de Claudel sont empreintes de colère, c'est pour « témoigner de l'Amour que les gens ne savent pas toujours entendre ». Aussi a-t-il voulu dans son « Répons les psaumes » de juillet 2003 à Rennes que la voix tendre de l'orgue alterne avec la violence du verbe claudélien, car la violence renferme en elle et exprime la tendresse.

Et de ce fait, liée à la complexité et aux contradictions du personnage claudélien, la révolte conduit à tout autre chose que la volonté de détruire. Claudel aimait citer saint Paul : il y a deux hommes en moi. Et d'ajouter : Mais en moi il y en a bien davantage. Il disait à propos de *Tête d'Or* : « Tu ne comprendras jamais ce que c'est de se démener à trois ou quatre sous la même paire de côtes. » Et de fait, il est tous les personnages à la fois, le vieux Roi, les Veilleurs, Tête d'Or, Cébès, de même pour le quatuor de *L'Échange*, pour les héros de la Trilogie, pour *Le Soulier de satin*, et aucun de ces personnages ne peut réaliser avec les autres cet échange des valeurs qui ferait l'unité de l'être. Ils ne peuvent se rejoindre même dans la mort, sauf dans les tous derniers oratorios, *Le Livre de*

Christophe Colomb et *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Le divorce le plus dramatique est celui qui clôt *La Ville*. Dans la seconde version, Ivors interdit à sa Mère Lâla, l'*Anima* du drame, la cité nouvelle, condamnant celle-ci à être une institution sans âme. Les personnages chers à l'auteur, Pasmé, Avare n'y entreront pas non plus. Et Claudel est Lâla, la refusée, Pasmé, Avare qui se refusent. Mais il est aussi Ivors qui interdit à la cité d'avoir une âme, car la merveilleuse Promesse qu'est Lâla, dans notre monde tel qu'il est, ne peut être tenue. Et cette affirmation du triomphe sec de l'autorité est ainsi la plus dure des contestations de ce que nous vivons et de ce que nous sommes. Elle constate aussi le divorce à l'intérieur du moi claudélien, divorce à l'origine de sa violence et de sa tendresse.

Cette impossibilité d'accord entre Claudel et lui-même, entre lui et le monde lui interdit de conclure sur l'affirmation de modèles ou de contre-modèles, comme le dit Stéphane Jouan à propos de *L'Échange*. Il ne propose ni solution ni message, car l'auteur est trop naïvement honnête pour affirmer une conciliation qui n'existe pas parce qu'elle est impossible. La force de sa protestation vient de ce qu'elle ne s'adresse à aucun type de société ou d'humanité, qu'elle est absolue.

Tête d'Or s'en prend à Dieu de lui refuser le bonheur dont il a mis en lui le désir et le Rodrigue du *Soulier de satin* n'est pas moins révolté. Les individus sont aussi bien mis en cause que les groupes humains. Et l'amour, la tendresse qui viennent en contrepoint de l'atmosphère étouffante des égoïsmes, de l'incapacité des échanges harmonieux, en éloignant le désespoir, en refusant le nihilisme, sont aussi un élément essentiel de cette remise en cause.

Bien que le théâtre de Claudel ait pratiqué, bien avant celui de Brecht, la distanciation, il n'est ni didactique ni engagé, dans le sens dur du terme. Même là où il est le plus politique, comme dans la Trilogie, il n'y a ni condamnation ni modèle. Claudel a pu être sensible à la fidélité de Georges, à la dévotion de Sygne de Coufontaine, il ne partage pas et même refuse la nostalgie du passé. Il admire l'énergie et la foi en l'avenir d'un Turelure, mais il n'adhère pas au culte de l'argent et de l'Avoir de la nouvelle démocratie. Et Mara de *L'Annonce* est loin d'être une réprouvée. La contestation claudélienne ne conclut pas en faveur d'une ligne de conduite précise, mais inspire le sentiment, vague et diffus peut-être, que les choses ne peuvent ni se supporter ni durer comme elles sont.

Et cette absence de mots d'ordre qui a pu gêner à une époque où on les demandait au nom d'un engagement ponctuel est devenue comme une exigence de la nôtre.

Notre début de troisième millénaire est sensible aussi aux réminiscences des temps archaïques qui revivent dans les aspirations et les passions des modernes, telles que l'ont conçu les symbolistes de la fin du XIX^e siècle et tout spécialement Claudel. Rimbaud se voulait Gaulois, on rêvait de triomphes barbares, et Claude Buchvald a voulu jouer *Tête d'Or* comme « un conte très ancien », avec ses hordes guerrières qui déferlent de l'Est, et les victoires miraculeuses du héros, avec ses peuples originels qui lui interdisent le centre mystique de la terre et l'immolent sur le roc païen du Caucase où l'aigle du Dieu-Père dévorait le foie de Prométhée. *L'Échange* offre un arrière-plan amérindien avec ses rêves, ses contes indiens et les désordres des esprits modernes en ces terres sans baptême. Le couple de *Partage de midi*, perdu dans une Chine archaïque qui ignore tout des coutumes et des lois de l'Occident, revit la passion mortelle de Tristan et Yseult. La Trilogie voit le naufrage de vingt siècles de quarante rois et l'accouchement dans la douleur

du règne de l'argent. La Chine du Tao et des mythes anciens se retrouve partout avec le départ de Lao-tseu, les amants éternellement séparés à l'image de deux étoiles jamais présentes dans le même ciel, avec la frontière entre les deux mondes. Des tentatives très actuelles comme la « Nuit dantesque » d'Antoine Juliens donnée à Poitiers les 24 et 25 août 2003, et « Le couteau d'Évariste Galois avec lequel Dedekind fait exister la droite en mathématiques, ce soir traits d'hexagrammes à la recherche du Livre des Mutations » d'Armand Gatti du 28 au 30 août à Besançon, témoignent d'une aspiration à penser et à vivre notre modernité dans le contexte des vieux tragiques grecs, de la Bible, des traditions chinoises ou orientales et cela dans un langage non pas discursif, mais fait d'éclairs, d'échos. Une traduction archaisante de Dante atteint le spectateur par à-coups, séries de chocs, à quoi la langue d'Armand Gatti ajoute le refus de toute cohérence. Les héros de Claudel sont des personnages modernes, individualisés, mais rendus universels par un arrière-plan archaïque. Et les ruptures de situation, les cassures de la langue les font percevoir comme à coups de poing.

Partout, comme dans *L'Annonce faite à Marie*, affleure le questionnement du mystère, de

l'invisible, de la nuit. C'est un conte de légende, comme le dit Jean-Louis Sol, avec tous ses ingrédients, « cruauté et générosité, haine et amour, magie et quotidien », l'histoire de deux sœurs, la bonne et la jalouse comme dans *Peau d'Âne* ou *Cendrillon*, non plus comme *La Jeune Fille Violaine* vécu au XIX^e siècle, mais dans un Moyen-âge de convention qui lui donne la profondeur du mythe, avec ses ruptures d'une scène à l'autre, le passage du sacré au profane, du surnaturel au prosaïque, de l'égoïsme féroce à la résurrection de l'enfant au miracle de Noël. C'est un mystère très ancien, mais aussi très actuel puisqu'il rend visible, nous dit-on, celui de la messe et que sa cruauté est celle du monde où nous vivons.

La conséquence de cette vénération des fondements collectifs et individuels de l'humain est son universalité. Ceux tout particulièrement qui se sont intéressés aux textes religieux de Claudel sont unanimes. Ils témoignent, comme le dit Pierre Louis, de « l'héritage religieux dans ce qu'il a d'universel ». *L'Annonce* élargit le cercle de la famille à celui de la France, la terre de Combernon au monde entier, et l'affirmation d'une foi personnelle au domaine de l'imaginaire collectif du religieux et du sacré.

Ainsi beaucoup de metteurs en scène s'adressent-ils à une sensibilité religieuse qui va au-delà des structures ecclésiales, à un sens du sacré qui va au-delà du religieux, à la création d'un univers de mythes qui trouve de nos jours plus que jamais un écho dans les esprits frustrés de cet arrière-plan. Et ils semblent presque surpris de la qualité d'accueil qu'ils trouvent chez le spectateur.

Cette présence d'un univers sacralisé n'est pas indifférente au niveau du langage théâtral. On admet de nos jours que celui-ci ne relève pas du discours philosophique, mais a charge de libérer une voix qui est derrière les mots. Pour Claude Buchvald, elle « a toujours à voir avec quelque chose de spirituel, d'inconnu. Elle ne porte pas que du sens : elle porte aussi un appel, une prophétie. Elle s'élève et permet la transfiguration ». Et si le théâtre doit dire ce dont on ne peut parler, encore faut-il que le texte d'auteur soit le support de cette voix, de ce qui est en dessous de la parole, que les acteurs, en le forant, puissent l'en exhumer. Il doit pour cela être imprégné d'une spiritualité, qu'elle soit désespérée comme celle de Beckett, hésitante et interrogative comme celle de Ionesco, ou épanouie comme celle de Claudel.

La polyphonie claudélienne née de la dispersion de l'être en des personnalités inconciliables, les quatre personnages de *L'Échange*, ceux de *Tête d'Or*, tous les héros de la Trilogie, imposent à l'acteur bien plus qu'un rôle à tenir. Il est l'instrument qui vibre en accord avec tous les autres.

Cela suppose d'abord, de sa part, de longues lectures d'imprégnation solitaire, d'autres dirigées. Comme pour l'opéra où l'on étudie le rapport des notes aux mots et aux syllabes, on s'attache à la prosodie du texte, aux rythmes des vers, aux tonalités, aux rapports des sonorités, des graves et des aigus, à tout ce qui suscite les échos révélateurs du sens tapi derrière les mots et permet de retrouver au-delà de l'imagination d'un auteur inspiré un imaginaire collectif enraciné dans le terreau ancestral. Les cassures du mot libèrent la sève. Elles doivent être respectées sans excès. Les premières pièces au moins, il ne faut pas l'oublier, ont été écrites pour la lecture plus que pour la représentation. La typographie des *Cent Phrases pour éventails* s'adressera à l'œil et ne relèvera pas forcément de la diction. Il en est de même de ce rejet, le « T-/-tt texte » au troisième acte de *La Ville*, première version.

Lorsque chaque instrument a ainsi trouvé la note juste, il reste au metteur en scène, en tant que

chef d'orchestre, de les accorder ensemble. C'est ainsi qu'Antoine Juliens peut dire à propos de la « Nuit des Psaumes » : « Je m'offre ma création ». La plongée dans le texte à la recherche de l'humain et des échos d'un langage ancestral et archaïque aux arrière-plans d'une langue moderne suppose une rencontre avec l'auteur et une pénétration de l'œuvre qui, sans appropriation, est une véritable recreation. La maîtrise de la polyphonie des voix discordantes est, elle, une réelle création.

La langue théâtrale n'est pas donnée par le texte, mais recrée par le travail et l'ascèse dans le corps à corps avec lui. Accorder les voix de la polyphonie claudélienne fait de ses interprètes de véritables créateurs.

Il n'y a donc pas de recette pour l'interprète qui se doit d'incarner son personnage tout en communiant avec les autres, et qui, s'il est doué d'innocence, pourra fixer en lui la parole comme s'imprime la musique sur la cire vierge. Son corps est l'instrument qui fait vibrer le texte afin qu'à travers lui la parole écrite devienne oralité. Il doit être assez oublieux de soi pour ignorer le plaisir du dire et faire ressentir la nécessité de chaque mot et de ses résonances au contexte. Son rôle n'est pas de mettre le texte en

↑
 valeur, mais de le mettre en acte, de le révéler par la simplicité d'une diction qui fait sourdre sa pureté. C'est alors que la parole touche l'esprit et les sens, qu'elle emporte le spectateur, qu'il s'y abandonne à moins qu'il s'y refuse.
 ↓

Et c'est peut-être cet abandon nécessaire qui fait que le public le moins averti, parce qu'il a le moins de préjugés ou que ses préjugés sont les moins tenaces, se laisse le plus volontiers prendre par la main à travers l'itinéraire claudélien.

Loin que la difficulté de la langue fasse fuir le spectateur, la raison essentielle peut-être de la permanence du théâtre claudélien est dans son pouvoir d'évocation et d'envoûtement qui lui vaut souvent l'adhésion d'un public non initié. Les textes claudéliens les plus difficiles à la lecture, *Tête d'Or*, *La Ville* première version, si l'acteur suffisamment imprégné, fait vibrer son corps de ses rythmes et de ses cadences, sont directement perçus.

On est loin aussi, bien que le spectateur ne laisse pas d'être interpellé, des dramaturgies d'Antonin Artaud et de Jean Genet qui

veulent que l'être explose pour créer un homme nouveau et révolutionnaire. Claudel n'a pas cette ambition. Ses drames traduisent sa propre difficulté d'être dans le monde où il vit, l'inadéquation de l'individu au groupe, le divorce entre la créature et le créateur, entre le rêve et la réalité. Comme il le dit à propos du *Soulier de satin*, il lance une bouteille à la mer. Celui qui l'ouvre peut goûter le même malaise et la même remise en cause de soi et du monde où il vit.

Les témoignages laissent deviner un public qui n'est ni gagné ni convaincu, plutôt troublé et décontenancé.

Le premier théâtre de Claudel, édité, à l'exception de *La Ville*, à cent exemplaires et offert à l'élite intellectuelle de l'époque, n'était destiné ni à la scène ni au grand public. Il visait plutôt à révolutionner le théâtre de la fin du XIX^e siècle par une influence indirecte, à travers les autres dramaturges. Il n'a pas perdu de sa force de renouvellement. Mais il a prouvé en outre qu'il répondait à cet « élitisme pour tous » que prônent, après Vitez, Antoine Juliens et Pierre Louis.

↑
 ↓