



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 dis du théâtre, bibi' ?

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

pufc

MISES EN SCÈNE DE TEXTES NON DRAMATIQUES

© 2003 Pascal Faure – Nuit Dantesque



NUIT DANTEQUE, MISE EN SCÈNE
D'ANTOINE JULIENS

« Pourquoi Claudel ? »

MISES EN SCÈNE DE TEXTES NON DRAMATIQUES

Antoine Juliens

Le metteur en scène

Je m'offre *ma* création.

Le metteur en scène et l'acteur sont les intermédiaires vivants d'un auteur. Ils doivent se mettre à l'écoute, assumer la convergence des forces.

Beaucoup de projets ne pouvant aboutir, on creuse la pierre, et s'il y a possibilité d'une rencontre avec le public, il ne faut pas laisser perdre cette occasion de provoquer un acte vivant, spontané, entier, ce choix d'un contact unique, exceptionnel. Que le public ne parte pas indemne d'une tentative d'échange.

Le metteur en scène réfléchit sur le choix des œuvres que l'on peut monter aujourd'hui. Il est un intermédiaire et doit se trouver le plus à l'écoute du réseau où il veut entrer (par *réseau* j'entends sa *propre porte* au monde du sensible et du poétique). Je marche à la rencontre de Claudel pour qu'un jour il nous attende sur la route et qu'il nous surprenne.

Du choix des pièces

Le choix des pièces doit viser l'élitisme pour tous. Faute de pouvoir jouer beaucoup de créations un peu élitistes, c'est-à-dire exhausées tant en pensée qu'en imaginaire, et dans un regard universel, le public se meurt et on le perd. On le gagne si on ne triche pas.

Le questionnement du jour ne s'adresse pas aux textes classiques. Il faut rechercher et découvrir des œuvres inédites. Elles peuvent se révéler en fonction des difficultés, l'échec d'une proposition pouvant orienter dans une direction imprévue. Pour Antoine Juliens, celui du projet de *La Ville* a suscité « La Nuit des Psaumes ».

Claudiel a réécrit la plupart de ses pièces, jusqu'à trois reprises, de la première version de *La jeune fille Violaine* à *L'Annonce faite à Marie*. La faveur des metteurs en scène va le plus volontiers aux pièces de jeunesse et aux premières versions. Pourquoi cette mode ?

S'arrêter au premier cheminement de l'auteur suppose une corruption de la pensée artistique au plan scénique. Le metteur en scène n'est pas l'imitateur de la chose, mais suit le chemin vers la formulation de la chose. C'est à l'auteur de fixer le moment du dernier coup de pinceau. Il paraît donc logique de s'arrêter le plus volontiers aux dernières versions. On risque sinon de ne pas retrouver la parabole, la synthèse issue d'une longue maturation, ni d'ouvrir le champ large, plénier au spectateur. Claudel a le sens du travail. Il ne se lasse pas de reprendre ses textes, de réintégrer la parole, de la mûrir. Les reprises et les différents états de sa traduction des Psaumes montrent le remuement intérieur entre les moments où il a écrit, retranscrit, buriné la parole intérieure. Ils livrent les échos de sa réflexion, le mûrissement de sa création, l'esprit des différentes époques dans lesquelles il a écrit. Reprendre l'itinéraire qu'il a suivi est nécessaire pour troubler, interroger et transformer le spectateur.

Le metteur en scène et l'auteur

Le dialogue du metteur en scène et de l'auteur suppose un questionnement perpétuel dans un rapport d'élève à maître qui est celui de Dante à Virgile. La parole prenante, (qui oriente, enseigne ?) est parfois difficile à supporter. Il est nécessaire de le faire, d'engager ce questionnement, et de voir avec l'âme pour Claudel, comme ce fut le cas pour les grands interprètes des années 50. Si les liens sont perdus, le déracinement se produit. Il faut repartir et reconstruire le puzzle. L'auteur initie le metteur en scène. Ce dernier se forme à la pratique de l'outil dans une période nécessaire d'apprentissage, d'abandon, d'oubli, de perte de connaissance pour pénétrer la grande harmonie, la grande intuition de l'œuvre.

La démesure ou brûlure est nécessaire pour le questionnement du théâtre. Toute démonstration est exclue. C'est un moment festif de la mise en relation entre les acteurs.

Le metteur en scène et l'acteur

Chez Paul Claudel, estime Antoine Juliens, les paroles sont empreintes de colère. Pour témoigner de l'Amour que les gens ne savent pas toujours entendre. Pour y atteindre, il faut trouver l'harmonie d'une

écriture qui se trouve derrière la langue. Il faut l'y déceler. Il faut épouser le rythme, se laisser porter par le verbe, ce qui nécessite une rencontre en profondeur entre l'interprète et la parole claudélienne. Le rapport entre le metteur en scène et l'acteur au théâtre pourrait être comparé à celui de l'opéra dans la recherche des harmoniques de la langue dont il faut reconsidérer l'approche. Mais le contact, l'expérimentation doivent rester strictement personnels et vrais.

Le sens se reconstitue à travers l'acteur qui se jette à l'eau. Le vers trouve sa chair à travers l'acteur. Claudel vecteur de la langue française permet de recréer une dramaturgie de la parole à travers ce que Copeau appelait la voie royale du langage. Le metteur en scène cherche à capter le sens. Il doit mettre en accord l'acteur et le rôle. Il faut trouver un imaginaire par le dialogue.

L'osmose est propre à chaque individu. Et c'est par là qu'elle peut devenir universelle, lorsqu'elle atteint ce qui le dépasse, qui va au-delà de sa nature pour entrer, s'introduire dans cette colère où il n'est qu'un intermédiaire. Il faut gérer en profondeur tout le questionnement qui se pose à travers le verbe de Claudel pour trouver une langue théâtrale aussi forte, aussi puissante qui prend ses racines dans les racines mêmes de l'humain.

Liturgie

Antique et novateur, être multiple et forger d'Unité, Claudel peut être considéré comme l'interprète d'une foi qui va au-delà du dogme. C'est une foi qui engendre le sens positif de l'homme. Elle est un outil dont il essaie de se servir très maladroitement pour construire la foi en la vie qui est, elle, respect de la loi d'amour et d'harmonie universelle. Son catholicisme est le garde-fou qui permet d'explorer tous les horizons de la foi universelle. Il relève d'une spiritualité qui n'a rien à voir avec l'esprit bigot, mais inspire un théâtre essentiellement provocateur.

Rite

Le théâtre est par essence rituel. Pour troubler par l'intérieur il doit libérer une puissance du rituel au-delà du rituel. Son approche nécessite quelque chose de profane et de sacré. Mais le profane s'y trouve en retrait par rapport au sacré, ce qui se traduit par une force sacrée rituelle. Le sacré se trouve dans le lit de la langue. Cela suppose aussi l'intuition d'un spectacle en accord avec le lieu et le mouvement que fait le spectateur en réponse à un geste de provocation.

L'acteur doit éviter le lyrisme et respecter le rythme. Celui-ci, comme l'harmonie, existe aussi bien dans le théâtre que dans la poésie. Des textes comme ceux de *La Ville* et du « répons-traduction » des Psaumes supposent un travail relativement semblable. Chaque personnage de théâtre a sa voix, son rythme, mais on retrouve toujours la patte de Claudel derrière cela. Son rythme nous dépasse, et l'acteur qui ne le respecte pas ne respecte pas la langue claudélienne. Elle porte en elle la mémoire de l'écriture ancestrale primitive et il faut entrer dans le champ profond de l'œuvre, ce qui exige de celui qui acte un effort monstrueux.

Il ne faut pas se laisser porter par le lyrisme, terme qui doit être banni du vocabulaire, tant il prête à de confondantes interprétations. Il ne faut pas ignorer le chant, mais il faut aussi éprouver chaque syllabe afin d'éprouver le verbe. C'est dans le matiérage du vers que se trouve, à travers le répétitif, la force du faire entendre.

L'harmonie est dans le mot, le silence, le blanc. Le mot est parcelle d'harmonie. La voix est dans le mot, mais le mot n'existe que par rapport au blanc, au son. Il ouvre à l'écoute de l'autre. Il aide l'autre à entrer dans ce rite de la parole qui le dépasse.

La lumière : toutes les révolutions ont été basées sur une utilisation particulière de la lumière, sur des éclairages internes à la scène. Tous les contrastes de lumière aboutissent à diminuer ou grandir la parole.

Le travail de mise en scène

Antoine Juliens a donné plusieurs représentations de pièces s'apparentant à des oratorios, « La Nuit des Psaumes », « Judith et Béatrice », un « Messiaen-Bach », et un « Répons les Psaumes » avec l'organiste J.-P. Leguay.

Le choix de l'oralité

L'oralité fait entendre la force de la Parole.

Le choix des projets vient aussi des contraintes matérielles. Les acteurs sont par nécessité peu nombreux et le temps réservé aux répétitions est insuffisant. La nature même du travail dépend donc des possibilités, du temps qui peut y être consacré. Il y a un rapport du travail aux contingences, notamment temporelles du moment.

Le nombre des acteurs étant limité, une longue période de répétitions en commun n'est pas toujours nécessaire. Le travail se mûrit et se construit dans une relation glissant continûment de la pensée à l'action. En dehors des grands spectacles, tout est bouclé en quelques jours.

Alors que pour les autres représentations, l'acteur est invité à entrer dans le travail d'ensemble, que le metteur en scène va au devant de l'acteur pour qu'il y entre, pour « Judith » le travail est traditionnel.

Quelques mises en scène

Pour cette « Nuit des Psaumes » ou cette « Nuit Dantesque », le travail s'est d'abord fait en amont avec les artistes, individuellement. Il y a eu ensuite des périodes assez courtes de répétition afin de mettre les acteurs au même diapason et pour que l'œuvre trouve son unité à travers leur personnalité.

Pour *La Tempête* de Shakespeare, trois acteurs pour mettre en scène la trilogie : Prospéro, Ariel et Caliban, et un ensemble instrumental qui entre en action avec chacun des personnages.

Les Lusíades (Os Lusíadas), d'après l'œuvre de Camões, relatent la découverte du monde par Vasco de Gama et la réalisation de son unité par l'établissement de relations marchandes. Le travail d'écriture est celui d'un oratorio théâtral. Les acteurs interprètent des personnages typés de la véridique et fondatrice épopée.

Dante et Claudel

« Judith et Béatrice » est une création théâtrale d'une heure trente fondée sur deux odes de Claudel, dont *Béatrice* écrite pour célébrer le 600^e anniversaire de la mort de Dante. *Les Nouvelles des Yvelines*, le mercredi 20 novembre 2002, donnent la parole à Antoine Juliens : « Dans ce spectacle, je donne tout d'abord la vision épique et politique de la femme, incarnée en Judith. À cet instant, je parle du côté profane de Paul Claudel, qui nous guide vers le spirituel... Petit à petit, on entre dans un monde philosophique avec la Béatrice de Dante. » Virginie Lebrun ajoute : « La scène nue se transforme au fil des paroles en univers musical. Les pupitres vêtus de partitions viennent habiller la surface. Comme pour parler de la blancheur dans un lieu noir. La musique est moteur. »

« Nuit Dantesque », d'après *La Divine Comédie* de Dante est un nouvel oratorio, un *Mystère* de douze heures créé dans le cadre du festival « Colla Voce » 2003 à Poitiers sur une commande de la ville, à l'intérieur du musée Sainte-Croix et en relation avec ses œuvres. À la différence de « La Nuit des Psaumes », « Nuit Dantesque » ne suppose pas une dramaturgie à inventer ; l'œuvre en son architecture, en son *mystère* et en sa continuité se suffit à elle-même. Dante n'en pose pas moins la même

interrogation que Claudel. Dans les deux cas, la représentation dure une nuit.

L'Enfer se trouve dans les ruines gréco-romaines et salles antiques du sous-sol du musée. Pour le Purgatoire, le public passe par les salles néo-classiques et d'art moderne, ainsi qu'une petite salle intermédiaire où sont exposées des statues de Camille Claudel, jusqu'à l'apparition céleste de Béatrice sous une voûte étoilée. Pour le Paradis, les spectateurs se sont engouffrés dans un long couloir obscur afin d'atteindre le planétarium de l'espace Mendès-France de l'autre côté de la route.

Lorsque le jour se lève, on se trouve à l'extérieur face à la cathédrale Saint-Pierre, et enfin dans l'auditorium où sont projetées en permanence des œuvres de Bacon, Moore, Rembrandt, de peintres flamands et italiens, comme si les actes de la création continuaient à se faire, à se propulser vers un éternel devenir.

L'oralité domine. Dans le musée, pas de décor autre que l'architecture. Dans les salles antiques, tout est blanc de glace pour les Enfers. Pour le Purgatoire, une brillance verdâtre, de nature étrange pour *réveiller* la mémoire. Dans le Paradis, on entend les voix de Béatrice, de saint Thomas d'Aquin. Ici, pas de corps visibles. Les astres et les galaxies forment le seul décor. En seconde partie, le dispositif, visible dans l'auditorium, est très sobre, brûlant de lumière, avec un tapis rouge en T. Il s'inspire du théâtre japonais par le va-et-vient des acteurs qui prennent la parole tour à tour.

La Nuit des Psaumes

« Le THÉÂTRE » de Corbeil-Essonnes,
du samedi 5 au dimanche 6 juin 1999 à l'aube

« Et si j'ai envie de faire cette nuit, dit Antoine Juliens, c'est parce que c'est le sens même du théâtre qui se pose à moi, d'une façon très virulente aujourd'hui, et que je voulais saisir un ensemble, une harmonie, autre qu'une pièce tout écrite. »

La façon dont a été traitée *La Nuit des Psaumes* en oratorio théâtral témoigne de la continuité de Dante à Claudel.

Pour *La Nuit des Psaumes*, le lien s'est fait par la lumière, sans qu'il y ait installation dans un décor, mais selon une forme scénique relationnelle très intense : un lieu noir, obscur, avec deux larges ailes de lumière et deux fois six chaises où l'acteur qui n'a pas la parole peut venir s'asseoir à moins qu'il préfère sortir un moment créant une sorte de rituel, un cérémonial masculin entre douze hommes qui disent les

psaumes. En contre-point, à trois moments de la nuit : début de soirée, milieu de nuit, lever du jour, trois femmes disent *La Cantate à trois voix*.

L'architecture est double, orale et d'espace.

Un grand écran entoure un univers sombre. Le spectacle s'ouvre par une lecture sur la vocation de Claudel (lettre à Mme Romain Rolland – Nuit du 20 au 21 mars 1943).

Des extraits, pieds, mains, etc. de toiles de la Renaissance, Brueghel, Titien, Tintoret, Caravage et autres, à l'exclusion de peintres contemporains, sont projetés, sans relation directe entre la parole et l'image.

La parole de l'image prolonge la vision de l'oralité.

L'acteur prend connaissance personnellement avec la langue dans une provocation qui est propre à chaque psaume. Il retrouve les chants ancestraux. Il a l'impression de repartir pour une oralité profonde, vers l'originel. Les erreurs font partie du voyage individuel.

Le public partage avec l'acteur le sentiment d'une grande harmonie au bout de la nuit. Ses réactions montrent des gens bouleversés, sans direction, terriblement troublés sans qu'il y ait eu la moindre provocation de la part des acteurs ou de la mise en scène. La provocation vient du texte, du texte agissant.

Le spectateur a eu la liberté, au cours de la nuit de se retirer, de revenir, etc.

Avec *Répons les Psaumes*, créé à l'abbatiale Saint-Mélaine de Rennes le 6 juillet 2003, j'ai désiré par la voix des Psaumes, en écho à la voix de l'orgue improvisée par Jean-Pierre Leguay, susciter un mouvement qui se dresse progressivement en partant du cri intérieur et puissant de Claudel (psaume 129 *De Profundis*), se transforme ensuite en un instant plus émotionnel et nourri de tendresse avec le psaume 85, et qui, en dernière partie, entraîne le chant dans son *Ascension* jusqu'à se conclure par un ultime et grave appel (psaume 36 *Pour le temps de l'Injustice et de la Persécution*) avant le *Miséricorde* final. »

Pour cette création, la relation est ici purement musicale : au grand cri claudélien, aux grands cris des psaumes par la voix de Claudel vient en répons le chant ou plus tendre ou plus vigoureux des orgues.