

Partage de midi est
un voyage initiatique :
prendre le bateau
pour aller vers
l'inconnu.

- Éric Vigner -

Partage de midi

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Éric Vigner

entretien

Tu as choisi d'inscrire *Partage de midi* dans un cycle de trois spectacles qui a commencé avec *Tristan* dont tu es l'auteur et s'achèvera avec *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras. Comment as-tu articulé ce triptyque ?

Partage de midi s'inscrit effectivement dans un cycle plus large sur les rituels d'amour et de mort à partir du mythe de Tristan et Iseult.

Tristan est le premier acte de cette trilogie [texte écrit par Éric Vigner, créé en 2014 au Théâtre de Lorient qu'il a dirigé de 1996 à 2016 et publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs en 2015]. Il prend sa source dans le mythe de Tristan et Iseult en l'inscrivant dans la réalité contemporaine. Qui seraient ces jeunes amants aujourd'hui ? Comment se comporteraient-ils par rapport à l'amour et à Dieu ? Quels seraient leurs engagements, leurs idéaux ?

Partage de midi est le second opus de cette trilogie, l'œuvre du milieu. Elle met en scène des êtres qui

sont au croisement de leurs vies. Ils ont déjà vécu et sont dans une situation d'échec, pour chacun les certitudes se sont muées en questions. Ils prennent le bateau pour la Chine dans l'espoir de recommencer une nouvelle vie. C'est l'expérience de la seconde chance.

La résolution se trouvera dans la mort. C'est là que commence la dernière partie du cycle, avec *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras. On y retrouve les figures du mythe de Tristan et Iseult sous la forme d'un quatuor de fantômes dont les voix sont séparées des corps.

Qu'entends-tu par « rituels d'amour et de mort », notamment dans *Partage de midi* ?

Ce qui relie ces trois opus dans mon esprit, c'est l'influence orientale. Duras a grandi en Indochine, Claudel a découvert le théâtre chinois grâce à sa sœur Camille. Quand il écrit *Partage de midi*, il a vécu à Shanghai, à Fou-Tcheou. La Chine et plus généralement l'Orient et son imaginaire, sa culture, ses couleurs, ses sonorités, occupent une place essentielle dans ma lecture du *Partage de midi* – cette vision s'inscrit dans la continuité de mes travaux en Corée du Sud et en Inde. Dans la culture orientale, le lien avec le rituel lié à la mort, le lien aux fantômes est très présent.

On peut qualifier *Partage de midi* de grand poème dramatique d'inspiration symboliste. Dans notre culture, il se situerait entre la poésie et la poésie dramatique. Le texte de Claudel est rugueux, extrêmement concret, précis.

C'est un texte à part et né d'un ailleurs, comme l'est *Le Vice-Consul*. Dans le théâtre oriental, les morts reviennent de très loin, raconter des histoires post-mortem pour éclairer les vivants. Dans *Partage de midi*, il y a une connaissance de la fin dès le début, ce sont des gens qui vont vers l'au-delà, l'inconnu. Je pense donc qu'ils s'y préparent.

À mon sens, *Partage de midi* est pour Claudel une mort, une fin et un commencement. À travers cette pièce, il met un terme à sa vie présente, à ce qu'il a traversé d'extrêmement douloureux.

En quoi le caractère en partie autobiographique de la pièce influence-t-il ta vision ?

Quand je mets en scène un texte, j'essaie toujours de comprendre d'où provient la parole, quelle en est la source. *Partage de midi* est très directement lié à la vie de Claudel à un moment crucial de son existence. Dans une lettre à Louis Massignon en 1908, il écrit : « Les deux premiers actes de *Partage de midi* ne sont qu'une relation exacte de

« On peut qualifier *Partage de midi* de grand poème dramatique d'inspiration symboliste. Dans notre culture, il se situerait entre la poésie et la poésie dramatique. »

l'aventure horrible où je faillis laisser mon âme et ma vie, après dix ans de vie chrétienne et de chasteté absolue.» La pièce est si intime qu'après l'avoir écrite à son retour en France en 1905, il la met dans un tiroir pendant plus de quarante ans. Ce n'est qu'après la mise en scène du *Soulier de Satin* par Jean-Louis Barrault [en 1943, à la Comédie-Française], qu'il la réécrit et autorise Barrault à la créer en 1948.

C'est pour cela que tu veux revenir à la première version, celle de 1906 ?

Oui, celle de 1948 a été reprise par Claudel pour les acteurs de la création et en collaboration avec Barrault. Celle de 1906 est plus proche de l'expérience initiale, plus inconsciente, plus brute. Elle me semble être plus violente, plus transgressive dans la résolution finale. Claudel me semble affirmer la toute puissance de l'amour, celle de l'homme et de la création face à un silence de Dieu après le cantique de Mesa. « L'homme dans la splendeur de l'août, l'esprit vainqueur dans la transfiguration de midi » sont les derniers mots de la pièce.

Le premier acte s'ouvre sur une traversée en paquebot : les quatre personnages sont en situation d'échec et font route vers la Chine. C'est sur ce bateau

que Mesa rencontre Ysé. Dans le dossier que tu m'as transmis, tu reviens sur la rencontre entre Claudel et Rosalie Vetch - qui a inspiré le personnage d'Ysé et plus tard celui de Prouhèze dans *Le Soulier de satin*...

En 1900, Paul Claudel a 32 ans. Quinze ans se sont écoulés depuis son illumination près du second pilier de Notre-Dame. Il revient en France après deux ans passés à Shanghai en tant que consul de France et se retire à l'abbaye de Ligugé avec l'espoir de consacrer sa vie au service de Dieu. Mais il recevra à cette question un non catégorique. C'est un jeune homme profondément troublé et en proie au doute qui est renvoyé en Chine.

La rencontre avec Rosalie est fondamentale. Rosalie Vetch est d'origine polonaise, elle est mariée à un négociant en thé, elle a quatre enfants. Toute la famille est en route dans l'espoir de refaire fortune en Chine. C'est la rencontre avec le féminin pour la première fois et la découverte de l'amour humain qu'il sublimera dans l'écriture. Ils vivent au consulat dans la maison de Paul pendant quatre ans, Claudel aide Francis Vetch dans ses affaires. Cette situation alerte un temps le Quai d'Orsay. Rosalie Vetch, enceinte de Paul, reprend le bateau pour l'Europe en août 1904 et donnera naissance à Louise Vetch en janvier 1905. Claudel resté en Chine écrit de nombreuses lettres qui restent sans réponse.

Le mari et l'amant partent ensemble pour l'Europe à sa recherche, en vain. Sur le bateau du retour, Rosalie a rencontré Willem Lintner, avec qui elle se mariera en 1908. Claudel achève *Partage de Midi* en mai 1905 et se marie en décembre avec la fille de l'architecte de la basilique Notre-Dame de Fourvière à Lyon. Les relations entre Rosalie et Paul reprendront en 1917 après dix ans de silence...

Pour moi, il est capital de savoir cela pour comprendre que Claudel, quand il commence à écrire *Partage de midi*, a déjà « vécu » les deux premiers actes – le long voyage en paquebot, la découverte de l'amour et du corps féminin – et qu'il est en train de vivre, comme Mesa à l'acte III, le cauchemar de l'absence : il n'a plus aucune nouvelle de Rosalie/Ysé. C'est dans cet état d'un double abandon, celui de Dieu dans un premier temps qui le laisse face à lui-même puis celui de cette femme qui le laisse sans réponses qu'il rejoint la France et écrit *Partage de midi*.

Comment comptes-tu traduire sur le plateau ce point de départ de l'écriture chez Claudel ?

J'ai envie de commencer le spectacle par faire entendre cette longue adresse de Mesa à Ysé, qui se situe au troisième acte. C'est la nuit, Mesa apparaît et s'adresse au « fantôme » de cette femme aimée.

C'est un long monologue, une litanie de questions sans réponses. Je veux commencer par cette parole obsessionnelle, entrer immédiatement dans le présent de la langue de Claudel, avant de revenir au premier acte.

D'abord parce que je voudrais qu'on entende ce passage dans toute sa force. Mais aussi parce que je pense que si l'on part de là, on va entendre et comprendre autrement tout ce qui précède habituellement.

Tout ça, c'est une boucle. Un éternel recommencement. Tout est déjà passé. Et il y a un temps qui est celui du théâtre, qui est infini, où il n'y a ni passé ni avenir, uniquement le présent de ce qu'on convoque. Par rapport à la langue de Claudel, c'est important : on est « juste » quand on arrive à être dans l'invention de cette langue qui fait image et sens au moment où on la dit, où on la « prononce ».

C'est mon idée, mon désir, mais c'est évidemment le travail en répétitions qui la validera ou non.

Comment envisages-tu de revenir ensuite au déroulement de la pièce, au premier acte qui peut sembler plus réaliste, notamment parce qu'il se passe sur le pont d'un bateau, avec des accessoires comme la chaise longue, etc. ?

« On est “juste” quand on arrive à être dans l’invention de cette langue qui fait image et sens au moment où on la dit, où on la “prononce”. »

Pour commencer, je ne situe pas ce premier acte sur un pont de bateau. Je ne pense pas, de toute façon, qu’on puisse faire sentir la lumière dont parle Claudel en l’illustrant. La lumière que les personnages évoquent, la chaleur dont ils souffrent n’est pas représentable, elle est toute entière dans les mots.

Pour moi, il fallait s’affranchir des images et des indications de mise en scène inscrites dans les didascalies. Claudel a écrit la pièce en 1905 et il rêve des espaces qui correspondent à une esthétique de cette époque. Il y a eu, depuis, une longue histoire de la mise en scène. On ne peut pas faire comme si cela n’avait pas existé et n’avait rien changé.

Quel que soit l’écrivain que je mets en scène – Molière, Shakespeare, Racine, Duras ou Dubillard – je ne m’arrête pas aux indications scénographiques. Ce qui me guide, c’est ce que les figures disent. Je vais donc me plonger dans le poème, dans la parole qui est celle de Claudel de bout en bout – même s’il l’a « distribuée » entre les protagonistes.

Il y a des choses que je ressens très clairement : notamment, le fait que « ça va vite », que ça ne discute pas. Je sens que ce n’est pas raisonnable et qu’il faut, parfois, qu’ils se mettent à produire

des poèmes, avec des visions certaines de la mort prochaine. Ma sensation du premier acte est celle depuis toujours, malgré la description d'une chaleur étouffante, d'une antichambre de la mort : un espace sartrien avant l'heure.

Partage est une pièce très violente. Les questions qui sont posées sont essentielles, il en va de la vie et de la mort. « Le difficile est de finir, c'est toujours la même chose / La mort ou la sage-femme » dit Mesa dans le premier acte. Ce ne sont pas des êtres qui discutent philosophie sur le pont d'un paquebot en villégiature vers la Chine. Ce sont des êtres de chair et de foi qui crient en direction de Dieu sans obtenir de réponse. Ils portent en eux une vision inconsciente qui les dépasse d'un monde qui va à sa perte, une forme d'apocalypse.

En ce sens la pièce se fait l'écho avant l'heure de toutes les « apocalypses » qui ont jalonné le XX^e siècle et ce début de XXI^e. Je ne peux pas lire *Partage* sans penser au naufrage de l'Europe qui a misé sur la colonisation et utilisé la technologie, non dans un sens de progrès humain, mais de conquête, d'exploitation de l'humain.

Je ne peux pas m'empêcher de lire *Partage* au regard de la réalité de l'histoire contemporaine mondiale dont le terrorisme, le fanatisme, l'obs-

« Ce ne sont pas des êtres qui discutent philosophie sur le pont d'un paquebot en villégiature vers la Chine. Ce sont des êtres de chair et de foi qui crient en direction de Dieu sans obtenir de réponse. »

curantisme d'aujourd'hui découlent naturellement. Il y a dans cette œuvre inspirée comme la vision de l'autre monde. Je rapproche *Partage de midi* des visions de grands cinéastes comme Scorsese, Kubrick ou Coppola quand il traite de l'expérience américaine au Vietnam par exemple. Je ne peux m'empêcher de penser à *Voyage au bout de l'enfer* de Cimino [1978] ou à la fin d'*Apocalypse Now* [de Francis Ford Coppola, 1979], avec ce personnage interprété par Brando, figure sans dieu sortant de l'ombre pour accéder à la lumière de la mort.

Comment traduis-tu cette « antichambre de la mort » dans la scénographie ? Est-ce que l'espace du plateau représente un lieu identifiable ou est-ce un espace abstrait ?

Concrètement, on est au théâtre, ici et maintenant. Je pars d'un espace qui est le plateau de la salle Koltès, avec une cage de scène grande et belle, avec une verticalité qui me plaît, avec le mur du fond brut - les briques. Il y aura un certain nombre d'objets dans la cage de scène vide : un autel païen autour d'une idole naïve, la statue d'un marin qui pointe une longue vue en notre direction, une lumière comme celle du phare de Minicoy, lumière d'étoile qui continue sa course dans l'univers alors que sa source est atomisée. Chaque objet témoigne

à la manière des ex-votos de l'histoire des protagonistes, des étrangers qui comme Rosalie Vetch triment leur patrimoine acquis au hasard des différents voyages et de la vie.

Et je vais travailler avec des éléments provenant d'expériences précédentes. Par exemple, le sol sera une laque qui a été faite pour *Le Bourgeois gentilhomme* à Séoul. C'est une œuvre magnifique d'Eunji Peignard-Kim sur laquelle on se reflète [*Le Bourgeois gentilhomme ou le jeu du Kwi-Jok* a été créé en 2004 au Théâtre national de Séoul encoréen et réunissait l'ensemble des compagnies nationales : danse, musique, théâtre ; il a obtenu le prix culturel France-Corée]. *Partage de midi*, c'est aussi un travail palimpseste : je vais y ramener des éléments qui ont traversé d'autres spectacles.

Le deuxième acte se joue dans un cimetière à Hong Kong. La mort se rapproche encore, la sensation se fait plus concrète, comme le bruissement de fantômes invisibles autour des personnages. C'est un rideau de bambou qui marquera cette étape supplémentaire dans l'espace, laissant entrevoir la mort sublimée du dernier acte. Ce rideau a été réalisé pour la création de *La Bête dans la jungle* d'Henry James dans l'adaptation de Marguerite Duras [créé au Théâtre de Lorient en 2001] puis repris dans *Tristan*.

Le troisième acte portera la marque de l'Omega avec un cadre d'inspiration chinoise que l'on trouve à l'entrée des chambres nuptiales et dans la forme des tombes du cimetière des Parsis à Honk Kong.

Ces deux derniers actes se passent en Chine. En quoi relies-tu l'expérience qu'a Claudel de ce pays à son écriture ?

Claudiel a une véritable passion pour la Chine depuis son premier voyage. Dans une lettre à Mallarmé le 24 décembre 1895, il écrit : « La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie n'a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries. »

C'est dans cet « autre » qu'il cherche des réponses à ses propres questions. *Partage* est une pièce orientale dans le sens où il faut que quelque chose se vide pour que quelque chose se remplisse à nouveau, c'est le mouvement vivant de l'océan. Le jeune Claudel l'écrit comme un exutoire avec l'idée d'un purgatoire, une antichambre où on laisse l'ancienne vie pour accéder à autre chose. Je lis *Partage* et *Le Vice-Consul* comme une dialectique irréconciliable mais pourtant poreuse entre l'Orient et l'Occident. Dans les deux cas, la culture française,

pour ces « colons », est perturbée, transformée par le choc oriental et sa puissance énergétique. Il faut imaginer physiquement ce que représente le voyage dans ces immensités, comprendre physiquement la sensation de l'énergie de l'océan et des continents, traverser ou frôler l'Inde, le Moyen-Orient, l'Asie...

Claudiel a vingt-trois ans quand il fait la découverte du théâtre chinois grâce à sa sœur Camille, qui l'emmène voir une représentation de théâtre chinois à Paris lors de l'exposition universelle de 1889. Pour lui comme pour beaucoup d'autres artistes, l'Orient, l'Asie à la fin du XIX^e en Europe a été une très grande source d'inspiration. Dans le troisième acte de *Partage*, on entend, mêlés aux bruits de l'insurrection qui rappelle la guerre des Boxers de 1901, la musique et les chants du théâtre chinois. C'est intéressant de lire le théâtre de Claudiel dans cette perspective qui n'est pas naturaliste et qui emprunte aux formes anciennes du théâtre oriental au sens large. La forme poétique, la prosodie que l'on retrouve dans son écriture font entendre les variations infinies entre le parler, le parler chanter et le chant qui sont les variations de ce théâtre-là. Je respire le texte de Claudiel avec ces mouvements qui ne sont pas des mouvements linéaires de la pensée mais bien un

« La forme poétique,
la prosodie que l'on
retrouve dans son
écriture font entendre
les variations infinies
entre le parler,
le parler chanter et
le chant qui sont les
variations du théâtre
oriental. »

parcours de sensations physiques, kinesthésiques.
Un champ de possibles pour l'art de l'acteur qui a à
sa disposition un vocabulaire poétique multiforme.

Peux-tu me parler de la distribution ? Comment l'as-tu composée ?

Pour moi, ce n'est pas une distribution seulement, c'est un quatuor. Quatre corps, quatre voix, quatre êtres singuliers qui partagent un même texte. C'est toujours mystérieux de réunir des acteurs autour d'un projet mais ce qui me guide le plus souvent, c'est la voix. Ces « acteurs » sont à un moment donné de leur vie et de leur art.

Alexandre [Ruby, ancien élève du Groupe 40 de l'École du TNS], qui joue Amalric, je l'ai rencontré lors d'une audition au JTN pour *Tristan*. Il m'a impressionné et c'est en pensant à lui, à son énergie si particulière, que j'ai écrit le rôle du roi Marc. Il était aussi Adraste dans *L'illusion comique*. Je tenais à le retrouver sur *Partage de midi*. Avec Mathurin Voltz – que j'ai vu jouer pour la première fois dans *Nouveau roman* de Christophe Honoré que nous avons produit à Lorient et à qui j'ai proposé de reprendre le rôle de Tristan pour les représentations au T2G à Gennevilliers –, ils sont à la fois les mémoires du premier travail sur cette trilogie et la suite : Marc / Amalric et Tristan / De Ciz.

Pour le couple mythique, Mesa et Ysé, dès que j'ai pensé mettre en scène la pièce, il était évident pour moi qu'Ysé serait interprétée par Jutta Johanna Weiss et Mesa par Stanislas Nordey. Nous avons attendu longtemps pour que cette rencontre soit possible.

Jutta est une actrice d'exception. Elle entretient une relation « verticale » au théâtre. Elle m'inspire depuis notre rencontre en 1997 quand elle a quitté Vienne pour venir jouer en français le rôle-titre de *Marion de Lorme* de Victor Hugo. Jutta Johanna Weiss a fait « ses armes » à l'étranger, aux États-Unis, en Russie, en Angleterre auprès d'Anatoli Vassiliev, d'Andrej Serban. Son premier rôle à dix-sept ans, c'était avec Otomar Krejča à Vienne. C'est une « guerrière » pour reprendre les mots d'Amalric définissant Ysé. Antoine Vitez rêvait d'une actrice étrangère pour jouer Ysé et si possible avec accent disait-il. Rosalie Vetch était d'origine polonaise et parlait le français comme une langue étrangère. C'est ce qui est beau aussi dans l'histoire de Claudel et de Rosalie Vetch – de Mesa et Ysé –, c'est la différence culturelle, la différence de langue.

Avec Stanislas, on se connaît depuis vingt-cinq ans. J'ai été un des plus jeunes directeurs lorsque j'ai été nommé au CDOB – Théâtre de Lorient ; quand Stanislas a été nommé au TGP à Saint-Denis,

nous avons eu de grandes discussions à ce sujet : comment s'impliquer dans la vie du théâtre public en prenant en charge des lieux sans rien céder sur son désir d'artiste ? Nous partageons la même passion pour la littérature dramatique et pour l'art du théâtre. Cela fait longtemps que nous avons le désir de travailler ensemble. Ce sera la première fois. La rencontre se fait avec cette proposition, avec Claudel et ce texte en particulier. L'art poétique de l'acteur Stanislas, dans la passion de la parole « dite » rencontre l'écriture de Claudel avec une forme d'évidence. Et sa présence dans cette production éclaire naturellement la vision que j'ai du *Partage*. Je ne pouvais pas le faire sans lui. La quête spirituelle de Mesa me semble aussi croiser la sienne dans son parcours d'homme et d'artiste. C'est un grand plaisir de les voir travailler ensemble avec Jutta.

Tu évoques le « parler chanter » du théâtre oriental. Est-ce une direction que tu souhaites explorer avec les acteurs ?

Il ne s'agit pas du tout de « copier » ce théâtre, mais de comprendre une forme de fascination qui se ressent dans l'esprit et dans la langue de Claudel.

J'ai moi-même été fasciné par ce théâtre que j'ai découvert jeune au Japon.

À Tokyo, j'ai eu la chance d'assister à une répétition sans masque de Hideo Kanze et son petit-fils, qui devait avoir cinq ans environ. J'étais seul dans la salle de répétitions et j'ai vu une séance de *Nô* sans masque, c'était incroyable! Le *Nô* est un travail de toute une vie, tous les jours, c'est un éternel apprentissage. Cela m'avait fasciné, tout comme le *Kabuki* que j'ai découvert par la suite.

Selon toi, Claudel écrit-il un théâtre qui engage le corps ?

Ce ne sont pas des têtes qui parlent mais des corps. C'est un théâtre érotique, en quelque sorte, qui passe par la voix comme expression du sentiment à travers le corps. L'énergie de cette langue me semble être sexuelle.

C'est toujours le même problème avec les «classiques», l'image que l'on garde en tête est celle de la fin : Claudel notable, qui pose droit dans son costume d'ambassadeur. Mais c'est un jeune homme au moment du *Partage* ! Il faut absolument se plonger dans cette énergie, s'en souvenir. Elle est aussi la nôtre au théâtre. C'est ce qui est beau : c'est le lieu où l'on a la possibilité de se replonger dans cette énergie et la restituer. Et ce, quel que soit l'âge que l'on a.

« C'est un théâtre érotique, en quelque sorte, qui passe par la voix comme expression du sentiment à travers le corps. L'énergie de cette langue me semble être sexuelle. »

C'est frappant chez tous les personnages, mais particulièrement chez Mesa. Amalric veut quelque chose, c'est concret. Mesa veut tout : horizontalité et verticalité. C'est ce qui crée du conflit chez lui et qui est lisible. Ce déchirement, ce partage, est inscrit dans son corps. C'est une forme de schizophrénie, une division douloureuse d'où jaillit ce cri.

Souhaites-tu dater l'esthétique du spectacle – notamment en ce qui concerne les costumes – au début du XX^e siècle ?

En ce qui concerne les costumes, oui, l'inspiration est celle de la fin du XIX^e. Les costumes des hommes et des femmes à la fin du XIX^e siècle obligent les corps à une forme de tenue dont ces personnages voudraient sortir. Il y a aussi une influence orientale. En 1900, l'Asie fascinait les artistes, et les intellectuels de l'époque. Je vois notamment des contrastes très forts dans les couleurs.

Tu as parlé de mort et même d'apocalypse. Selon toi, est-ce ce que « cherchent » les personnages – de manière plus ou moins consciente ?

Ils cherchent une rencontre absolue. Par « apocalypse », j'entends aussi une jouissance de la fin ; il ne s'agit pas de nihilisme mais d'une sublimation : ça explose dans la couleur.

Le troisième acte est vraiment à part, car il est question de ce qui n'existe pas, n'a pas existé. Pour Claudel, les deux premiers actes sont des choses vécues, choses dites et entendues. C'est bien sûr le langage de Claudel, mais quand il écrit, il se souvient. En revanche, il ne peut pas se souvenir de la fin.

Cette fin est une explosion, une invention. Quand il écrit, il n'a pas de nouvelles de Rosalie Vetch, elle est avec un autre homme – il apprend plus tard qu'elle a rencontré sur le bateau Willem Lintner, qui deviendra son mari. Il raye ça, il se tue via Mesa, mais en se sublimant, en tutoyant les étoiles. Quand je parle d'explosion, c'est aussi une fusion avec l'univers.

Il faut se souvenir que Claudel a dix-huit ans quand il a cette illumination le jour de Noël. La même année il lit *Illuminations* de Rimbaud qui est en quelque sorte un passeur sinon un maître avec Mallarmé. On retrouve dans les mots de Mesa au premier acte la même vision de l'éternité, « C'est la mer allée / Avec le soleil. »

La mort, chez Hugo, Rimbaud ou Mallarmé n'est pas vécue comme une chose triste. Elle est exaltée. Ce sont des gens qui se frottent à des sensations extrêmement violentes et vivantes. Cela rejoint le

« La foi et l'amour
chez Claudel, c'est la
même chose. Comme
chez Rimbaud. »

mythe de Tristan et Iseult : tout va vers cette mort.
Et tout ce qui se passe au présent y prépare.

À mon sens, on ne peut pas aborder *Partage de midi* sans se connecter à Claudel qui demande pourquoi on lui refuse la possibilité d'absolu – absolu don de lui-même au service de Dieu et amour absolu. Il y a une douleur infinie qu'il va sublimer en écrivant *Partage de midi*. Cette douleur du refus de Dieu restera présente jusqu'à la fin de sa vie dans tous ses écrits. Mais ce qui est beau, c'est qu'elle naît dans *Partage de midi*. C'est lié à un temps de la vie très déterminant : il était vierge, il voulait entrer dans les ordres, on lui dit non, il prend le bateau pétri de doutes, il repart en Chine, c'est-à-dire dans l'autre monde, et c'est durant cette traversée qu'il rencontre Rosalie / Ysé.

Ce désir d'absolu, de foi, après qu'il se heurte à un refus religieux, penses-tu qu'il le reporte dans l'amour, faisant d'Ysé une sorte de déesse ?

Ce n'est pas un report, c'est la même chose. La foi et l'amour chez Claudel, c'est la même chose. Comme chez Rimbaud.

Il y a une forme de « malentendu » : le fait que ce soit une foi catholique empêche d'en percevoir l'aspect plus large, la densité.

Cela rejoint le mythe de Tristan et Iseult : s'il s'agit d'absolu, ce n'est pas vivable sur Terre. Si l'on est confronté à l'amour véritablement, ça ne peut se vivre que dans la mort.

Alors Claudel fait de cette femme / mère / maîtresse, une héroïne, une idole. Il l'élève. Dans le troisième acte, elle est odieuse, terrible, affreuse, et le fait même qu'elle soit infanticide en fait une héroïne. Elle devient une Médée.

Tu penses que c'est elle qui tue l'enfant ?

Oui, c'est en cela qu'elle est une héroïne. Elle va plus loin que ce qu'Amalric peut faire : un homme ne peut pas être une Médée, qui est le personnage qui va bien au-delà du pire imaginable. C'est un personnage monstrueux, dans le bon sens du terme : théâtralement, c'est magnifique pour une actrice de travailler de tels personnages. Ysé est tout le spectre humain envisageable.

Elle est aussi le « déclencheur » de ce qu'on appelle le « cantique de Mesa ». Selon toi, Claudel la relie-t-elle à son martyr, dans le sens catholique : aux représentations où se mêlent douleur et extase ?

Claudel a lu les mystiques. Et je pense qu'il y a une forme de fantasme : il voit aussi Ysé comme une

sainte, une femme qui jouit de Dieu. C'est ce qui est étonnant : cette femme a tous les aspects, elle est extrêmement contrastée. C'est une femme forte. Elle dit à un moment qu'elle est un homme. Qu'est-ce que ça veut dire ?

C'est très intéressant, la navigation de la chose sexuée dans *Partage de midi*. Ysé dit de De Ciz : « Il a des yeux de femme, tout à fait. » Elle dit en quelque sorte qu'elle n'a pas pu résister à cet homme qui était si féminin.

Durant toute la pièce, c'est elle qui choisit l'homme avec qui elle va partir, elle qui « met en scène ». Durant le deuxième acte, il y a ce moment de fusion totale entre Ysé et Mesa. Et on peut tout imaginer de la façon dont De Ciz a été « éliminé ».

Quel est ton rapport au catholicisme et plus globalement à la foi ?

Bien qu'issus d'une famille laïque nous avons été élevés, ma sœur et moi, dans la confession catholique. Ce rapport aux rituels et au sacré pendant toute l'enfance en Bretagne et une partie de l'adolescence, je l'ai en quelque sorte retrouvé et prolongé au théâtre. J'ai été tenté personnellement par la vocation religieuse mais sans courage pour l'affronter absolument. Et j'ai trouvé dans le théâtre

la part de sacré qui me permet de vivre dans la réalité.

Le « non » que Dieu inflige à Claudel en 1900, l'oblige à détourner cette foi et la mettre au service en quelque sorte de la littérature, de la poésie et du théâtre. C'est ce que j'ai dû percevoir dans l'émotion de la première lecture de *Partage de midi*. Je me plais à imaginer que ce texte ne renvoie pas seulement à la foi catholique mais à la foi. La foi dans le pouvoir de renverser les choses par la parole, la foi de croire à la toute-puissance de l'art. La foi de croire que le théâtre est l'art de sublimer la mort. Avec celle très claire de se donner tout entier. Claudel évoque les héros, Amalric se voit en Izdubar, Mesa en Baal. La question qui est posée : où mettre sa foi à l'épreuve du monde ?

C'est le premier texte de Claudel que tu mets en scène et tu as un lien fort avec cette pièce, peux-tu en parler ?

C'est le premier et je ne suis pas sûr du tout qu'il y en aura d'autres. C'est vraiment cette œuvre-là de Claudel qui me passionne.

J'ai lu cette pièce à l'adolescence, qui était une période compliquée – comme elle l'est toujours.

« La question qui est posée : où mettre sa foi à l'épreuve du monde ? »

J'avais dix-sept ans, je vivais en Bretagne, dans une famille où il n'y avait pas de livres. J'avais la sensation de vouloir exister avec une très grande passion – mais au service de quoi? Je découvre *Partage de midi* dans la bibliothèque de mon oncle. Je suis profondément troublé et pourtant je ne «comprends» pas : je n'ai que très peu de connaissances littéraires et je découvre l'art, mais je l'éprouve avec une très grande intensité.

La lecture de *Partage de midi* a été un moment très important, essentiel, sans savoir ce que c'était. Quand j'ai décidé de faire du théâtre, j'ai travaillé sur cette pièce au Conservatoire de Rennes. Puis je suis entré au Conservatoire de Paris – dans la classe de Denise Bonal – en présentant une scène du *Partage de midi*. C'était la scène entre Ysé et Mesa qui commence par «Qu'est-ce que vous lisez là qui est défait et déplumé comme un livre d'amour?». Elisabeth Vitali me donnait la réplique, je m'en souviens très bien. Et je suis sorti du Conservatoire en présentant *Le Pain dur* avec Valérie Dréville. C'était formidable car Valérie travaillait alors sur *Le Soulier de satin* [mis en scène par Antoine Vitez en 1987], elle était plongée dans Claudel.

Je me souviens du sentiment que j'ai éprouvé en lisant cette œuvre et il est toujours là aujourd'hui,

intact. Ce qui me touche, je crois, c'est le désir de ce jeune homme de vouloir se donner totalement et de ne pas pouvoir. D'être refusé dans cette expression totale de soi au service de l'autre. Comprendre très tôt qu'il va falloir «dealer» avec la vie, quitter l'enfance une nouvelle fois.

Sais-tu pourquoi tu le mets en scène seulement aujourd'hui?

J'ai vraiment pensé les trois spectacles comme un ensemble. C'est peut-être d'ailleurs ce qui me permet de ne pas avoir trop de «pression» à l'idée de mettre en scène *Partage de midi*!

Il y a eu toutes les expériences en Orient. Mon premier voyage était au Japon sur les traces d'une fiction imaginée par Duras pour Alain Resnais [*Hiroshima mon amour*, sorti en 1959]. Une tension là aussi entre l'Europe et l'Asie, une histoire d'amour entre deux étrangers, une Française et un Allemand puis un Japonais. L'histoire intime contient l'histoire tout court : celle du naufrage de l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale avec la découverte de la Shoah. Hiroshima, c'est la lumière irradiante de l'inexistence de Dieu. J'avais besoin de rencontrer physiquement cet Orient qui fait partie tout entier de son œuvre littéraire.

Je voulais traverser tout cela parce que, dans mon rapport à Duras, ce n'est pas une rêverie de la Chine et de l'Indochine, c'est une expérience vécue, physique, sensorielle, sonore. J'ai aimé le Vietnam, où je suis allé pour m'imprégner de la lumière et la transporter sur la scène de la Comédie-Française [Éric Vigner y a créé *Savannah Bay* de Marguerite Duras en 2002]. J'ai aimé mettre en scène *Le Bourgeois gentilhomme* en Corée du Sud. Puis j'ai voulu aller sur les traces du *Vice-Consul* – qui se passe dans les années 30 à Calcutta. Je l'ai créé dans la maison de Tagore, puis à Bombay, New Delhi...

Il y a eu un autre « déclencheur ». J'avais créé L'Académie Internationale de Théâtre pour sept acteurs qui a existé de 2010 à 2013 [L'Académie est venue présenter au TNS *La Place Royale de Corneille* et *Guantanamo* de Franck Smith en 2013]. Il y avait une jeune comédienne coréenne, Hyun-joo Lee. Pour nous remercier d'avoir passé trois ans dans cette Académie, elle nous a offert une performance sur le passage du *Partage* qu'on appelle le « cantique de Mesa ». Elle l'a fait avec une forme de chorégraphie, dans des habits coréens ; sur le mur du fond, il y avait une peinture naïve d'un paquebot. Ce texte que je connais par cœur m'est revenu en mémoire

et cela m'a permis de trouver les derniers mots après ces trois ans d'existence de L'Académie : « Le difficile est de finir, c'est toujours la même chose / La mort ou la sage-femme ». Ce qui est beau c'est que Claudel, dans le premier acte de *Partage de midi*, termine par la sage-femme. C'est une fin et un commencement, comme l'était à ce moment-là cette soirée de clôture.

Puis j'ai mis en scène *Orlando* de Haendel [opéra créé en 2013, sous la direction musicale de Jean-Christophe Spinosi] et j'avais des discussions passionnantes avec Frédéric Boyer [écrivain, traducteur et éditeur], qui travaillait sur le mythe de Tristan et Iseult.

Tous ces événements ont fait que, tout à coup, j'ai eu une vision de cette trilogie. *Tristan* est le volet sur l'origine, la jeunesse. Puis vient ensuite le milieu de la vie, le « midi » avec *Partage*. Et enfin, la conclusion avec *Le Vice-Consul*.

Partage de midi est un voyage initiatique : prendre le bateau pour aller vers l'inconnu. Vouloir le mettre en scène, c'est approcher le mystère qui sous-tend l'écriture de cette œuvre qui prend sa source dans un sentiment très personnel lié à l'abandon, au mystère de la création, au mystère de l'amour, au mystère de la mort, au mystère

de la femme. Il fallait trouver le moment juste et les interprètes ayant une expérience de vie et de théâtre suffisante pour aborder un texte comme celui-là et dépasser le commentaire, pour espérer toucher la structure profonde de l'œuvre.

Éric Vigner

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 16 mars 2018 au TNS

Questions à **Alexandre Ruby**

Tu as travaillé avec Éric Vigner sur *Tristan* dont il est l'auteur puis sur *L'illusion comique* de Corneille. Y a-t-il des caractéristiques de sa recherche de metteur en scène que tu retrouves d'un travail à l'autre ?

Son amour des acteurs, du paradoxe, de la langue, de la peinture et de la « bizarrerie » ! Éric est un mystique, un ingénieur des sens, il cherche souvent ce qu'il y a derrière le sens premier d'un mot pour lui trouver son paradoxe. Ce qui une fois identifié, est plus fort pour l'acteur, c'est comme si son imaginaire s'ouvrait. Il nous donne des références de peintres, un tableau est parfois plus inspirant que n'importe quelle autre indication. Il aime la « bizarrerie », les choses qui frottent à la frontière du réel, tout ce qui n'est pas comme dans la vie ; il nous met dans les meilleures conditions pour jouer.

Selon toi, quelle est la principale difficulté pour un acteur dans le fait d'aborder le théâtre de Claudel ?

Au commencement la langue est la principale difficulté et après, cela devient le principal atout de l'acteur. La difficulté est de rendre concrète cette langue sans la vulgariser. Il faut savoir lire Claudel, « ce sont des planètes qui s'entrechoquent ! » disait Michel Bouquet. Ce ne sont pas des discussions. C'est une alchimie à trouver, c'est dur, mais passionnant !

Comment as-tu abordé le personnage d'Amalric ? Qu'est-ce qui te touche particulièrement dans son parcours ?

Je l'ai abordé frontalement, en rentrant dans ses mots, en rentrant dans sa chair, puis j'ai créé un imaginaire derrière ses pensées. J'ai aussi regardé les mots, les pensées des autres personnages et c'est aussi ici que j'ai trouvé des indices pour Amalric. Après, avec l'aide d'Éric Vigner et de mes partenaires, on a placé des adresses précises entre nous, ce qui a apporté une autre dimension à la phrase.

Ce qui me touche chez Amalric, c'est la cassure de cet homme. C'est un trafiquant brisé par la vie, l'amour, les voyages, les trafics, les meurtres, les échecs, mais guidé par une foi dans le recommencement.

Penses-tu que le travail d'actrice / d'acteur passe par la « construction d'un personnage » ? Es-tu attaché à cette notion ?

Je ne peux pas répondre de façon générale, la manière d'aborder un travail en Art est très personnelle et intime, propre à chacun. Personnellement, je préfère croire à mon acteur-personnage, même si certains metteurs en scène n'abordent jamais cette notion. Mais j'aime faire mes recherches parallèles, je m'amuse avec ça, j'utilise les « monologues intérieurs » que m'a transmis Krystian Lupa, ce sont des monologues écrits par l'acteur autour de son rôle qui permettent d'avoir « un paysage » dans sa tête et dans son corps et du coup un imaginaire plus grand. Parfois j'utilise de la musique, des postures issues des tableaux comme me l'a transmis Antoine Bourseiller. Tout cela peut-être de la nourriture en plus pour mon acteur-personnage, certaines recherches me paraîtront inutiles mais elles tomberont dans mon inconscient et pourront toujours ressurgir à un moment... ou pas ! Pour moi la construction de mon acteur-personnage est une aide. Alors pourquoi m'en passer ? Au final ça ne me coûte que de l'imaginaire !

Tu as fait partie du Groupe 40 de l'École du TNS, dont tu es sorti en 2013. Comment as-tu vécu ton passage à la vie professionnelle ? Est-ce particulier pour toi de revenir jouer ici ?

À la sortie de l'École j'étais excité et enjoué de travailler, une joie qui m'a été donnée par cette École et grâce au Jeune Théâtre National, qui est un lieu où l'on a accès à des auditions pendant trois ans après notre sortie, j'ai rapidement trouvé du travail. Et après, un projet en a entraîné d'autres !

Quand je lis la dernière partie de ta question... ça y est... une boule au ventre me prend mais une boule joyeuse, fière, émue, impatiente, trépignant de revenir au TNS.

J'ai vécu trois ans de passions et j'espère en revivre d'autres à la rentrée prochaine. Cette ville, ce théâtre et cette École sont à jamais inscrits dans mon cœur.



















Production Compagnie Suzanne M

Coproduction Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de Bretagne / Rennes, Théâtre de la Ville - Paris

Remerciements à Jean-Luc Hemonet, Olivier Hebert, Annie Giral, Michelle Kokosowski, Eunji Peignard Kim

Création le 5 octobre 2018 au Théâtre National de Strasbourg

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions
écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal
Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme : Antoine van Waesberge
Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, août 2018



arte



un événement
Telerama

scèneweb.fr



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Partage de midi* sur les réseaux sociaux :

#PartageDeMidi

Partage de midi

5 | 19 oct
Salle Koltès

PRODUCTION

Texte
Paul Claudel

Scénographie et mise en scène
Éric Vigner

Avec
Stanislas Nordey - Mesa
Alexandre Ruby - Amalric
Mathurin Voltz - De Ciz
Jutta Johanna Weiss - Ysé

Lumière
Kelig Le Bars

Son
John Kaced

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS
Le *Paon blanc* au sol est une œuvre de Eunji Peignard-Kim
Le rideau de bambou a été conçu par le CDDB - Théâtre de Lorient
La statue a été réalisée par Annie Giral et Olivier Hebert

Le texte est publié aux éditions Gallimard

Équipe technique de la compagnie : Coordination technique et régie générale Cécile Héralut et Bérangère Naulot

Équipe technique du TNS : Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Patrick Descac et Olivier Merlin (en alternance) | Électricien Didier Mancho Régie son Sébastien Lefèvre | Régie plateau Denis Schlotter | Machinistes Karim Rochdi et Daniel Masson | Accessoiriste Olivier Tinsel | Cheffe habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

Costumes
Anne-Céline Hardouin

Maquillage
Anne Binois

Assistanat à la mise en scène
Tünde Deak

Assistanat à la scénographie
Robin Husband

autour du spectacle

Du philtre d'amour de Tristan à l'ivresse mystique de Mesa

.....
Sam 6 oct | 16 h | Centre Emmanuel Mounier

Rencontre avec l'équipe artistique

.....
Sam 13 oct | 14 h 30 | Librairie Kléber

dans L'autre saison

L'Opéra probable - Opéra possible

Rendez-vous en partenariat avec l'UdS
Armand Gatti | Mohamed Melhaa | Troupe Algarade

.....
Sam 13 oct | 20 h | Salle Gignoux

Le TNS a 50 ans !

Et si nous rêvions ensemble le TNS de 2068 ?
Présentation de L'autre saison à cette occasion

.....
Sam 20 oct | 18 h | TNS

Sulki et Sulku ont des conversations intelligentes

Spectacle autrement | Jean-Michel Ribes

.....
5 et 6 nov | 20 h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1819