

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, 3

La Scène

1975 – 1983



P.O.L

Écrits sur le théâtre, III

La Scène
1975-1983

DU MÊME AUTEUR

La tragédie, c'est l'histoire des larmes, E.F.R., 1976.

L'Essai de solitude, Hachette / P.O.L, 1981.

De Chaillot à Chaillot, entretien avec Émile Copfermann,
Hachette / L'Échappée belle, 1981.

Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave
et Georges Banu, Gallimard / Le Messenger, 1991.

Écrits sur le théâtre, I, l'École, P.O.L, 1994.

Écrits sur le théâtre, II, la Scène 1954-1975, P.O.L, 1995.

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, III

La Scène
1975-1983

Édition établie et présentée par Nathalie Léger

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Le présent ouvrage s'inscrit dans le programme d'édition posthume des écrits d'Antoine Vitez. Ces textes, pour la plupart inédits, proviennent des archives d'Antoine Vitez qui ont été confiées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) par sa famille en 1992.

La valorisation du fonds Antoine Vitez et la publication de ces textes aux éditions P.O.L au cours des prochaines années sont placées sous la responsabilité scientifique de l'IMEC.

Le souci de préserver le plus grand confort de lecture possible nous conduit à publier les écrits sur le théâtre rassemblés sous le titre *la Scène* en trois volumes : 1954-1975 ; 1975-1983 ; 1983-1990.

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre*

· © P.O.L éditeur, 1996
ISBN : 2-86744-507-8

Partage de Midi de Paul Claudel 1975

Journal de travail

25 décembre 1974

1. Les décors en l'air, et en bas un plateau de nô ;

2. ou encore (*Partage*), un jeu analogue à celui que demande Claudel pour *le Soulier de satin*. C'est-à-dire un monde à construire par les acteurs eux-mêmes. Objets impropres composés pour figurer le bateau, la mer, le soleil, la tombe chinoise, etc. ;

3. ou encore, tout se passe après, bien après, plus tard, dans le cabinet de travail du bd Lannes (1). Quelque chose comme le film de Bergman (*les Fraises sauvages*). Le souvenir du vieil homme. La ratiocination, les corrections à l'infini du texte. La scène représente un encombrement de meubles, meubles, meubles innombrables, et au milieu la maquette du bateau, etc., les photos de la Chine.

3 bis. Projections géantes du bateau, de la tombe chinoise, de la femme, des lettres d'autrefois.

NOTICE ET NOTES p. 26.

Et la musique. Pourquoi pas la musique ? Les enfants. Le chœur en tout cas des enfants. La musique des étoiles. (Quoi ?) La fête chinoise.

Ou encore, un vrai décor de bateau, une vraie tombe chinoise en oméga, un vrai bungalow (2).

29 décembre 1974

A Yannis [Kokkos]

L'idée du *musée Claudel* m'obsède. A vrai dire, c'est la seule qui nous permettrait de ne pas refaire sur la scène du Théâtre Marigny ce qui y a déjà été fait par Barrault (cela m'angoisse de monter la même pièce dans le même théâtre, sur la même scène, c'est peut-être un préjugé, mais je ne puis m'empêcher d'y penser) (3).

Au fond, il s'agit moins du *musée Claudel* que de l'intérieur de la tête de Claudel au moment de sa mort. Il y aurait là toutes les époques de sa vie, depuis 1905. Les portraits de femmes, l'*Ernest-Simons* (une superbe marine), les lettres conservées, et des meubles d'époques diverses, des crucifix, un prie-dieu, un chapelet, un portrait de sa sœur Camille, une sculpture par elle et des lampes de bureau, des meubles, des meubles, des rideaux, des doubles rideaux.

Parmi tout cela les acteurs, eux impeccablement *d'époque*. Petite ou grosse moustache pour les hommes, raie, gilet ; et la présence dégagée *par les acteurs* du soleil, de la chaleur, ou de la nuit.

Le mode de jeu, après tout, serait tout à fait claudélien : celui du *Soulier de satin*. D'autre part, on jouerait à des niveaux différents, sans jamais constituer d'espace fictif (le bateau, le

cimetière, etc.). Ysé pourrait apparaître en haut de l'échelle de la bibliothèque, Mesa et Amalric regardant le tableau de l'*Ernest-Simons* ; le soleil pourrait être montré par une lampe de bureau, la toile par un rideau de dentelle. Jamais aucun acteur ne quitterait le plateau. Celui qui ne joue pas s'absorbe dans la contemplation d'un livre ou d'un album de photos, ou d'une mèche de cheveux.

L'autre direction (car il me semble bien qu'il n'y a que deux directions), c'est ton idée de la lumière. Un art figuratif à la limite de l'abstrait, car il ne faudrait indiquer que très peu de choses du décor réel (le pont du bateau, le cimetière, la maison) : seulement la lumière. Sous peine de reconstituer, fût-ce en plus stylisé (mais il l'était déjà) le décor de Labisse. Alors j'imagine de grandes plages lumineuses, comme les pages d'un cahier de dessin.

Voilà ces quelques réflexions. Je pars pour la Belgique jusqu'à samedi prochain. Je t'appellerai à mon retour.

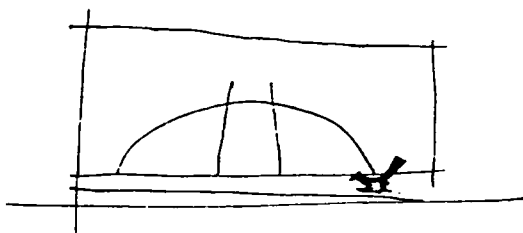
A toi.

10 mars 1975

[A Yannis Kokkos]

Voici l'arbre. Mais il faudrait quelque chose de plus chinois, ou plus Hokusai.

Et, d'une façon générale, je voudrais que l'image ainsi claire et fragile ait quelque chose de Hokusai et du dessin japonais. C'est vrai, ce que tu dis : si on encombre le plateau en pente, il *aura l'air* d'un dispositif. Il faut sélectionner les signes utilisés dessus – par exemple les chaussures. Et quant au rocking-chair du I^{er} acte, je crois que je pourrais supporter de le voir à la face, vers la cour. Ce serait un point de jeu obligé.



Mais il faut l'expérimenter, et je n'en ai pas le temps en ce moment. A toi. A jeudi.

15 août 1975

Dans la deuxième version, l'acte III montre mieux le dessein théologique de Claudel. Beaucoup plus clairement que dans la première où il est mêlé d'autres choses (par exemple *le consentement mutuel* dont je n'ai que faire). Ici on voit bien l'amour pour une personne, une autre personne, quelqu'un d'autre que l'on met au-dessus de soi et pour qui on accepte de se perdre, comme seule idée, image, possible que l'homme peut se donner de l'union avec le Tout Autre.

La profession de de Ciz : marchand d'esclaves. Les affaires d'immigration. *Claudel et l'univers chinois*, p. 110-111 (4).

De Ciz est un *joueur* [phrase inachevée].

Quant aux notations érotiques, dans le texte, elles sont si nombreuses, si lourdes, qu'il semble qu'on n'ose pas les relever.

Par exemple *le livre ouvert*, au premier acte.

« ... *une parole...*

... *afin qu'elle soit,*

Il faut un autre qui la lise.

La sensation d'être pleinement aimé substantiellement et le désir de l'ouvrir par le milieu comme un livre ! »

(I/41-42 de la brochure [de répétition de la] Comédie-Française)

Mesa. L'image d'Alain-Fournier, le cheveu en brosse, moustache, un peu de ventre.

Et quelle était cette amitié virile de Claudel, Fournier, Rivière ? Amitié virile et littéraire. La présence aussi de Péguy.

Remarques sur *Partage de Midi* (pour Yannis [Kokkos])

0. *Remarque préliminaire.* Je regrette bien qu'on nous ait tant pressés, car si c'était à refaire (mais c'est sans doute trop tard) je pense que nous pourrions nous orienter vers une forme plus élémentaire de l'aire de jeu (carré, cercle, rectangle, etc.), moins significative, ou moins évocatrice. Ce qui me gêne ici, c'est l'aspect *stylisé*.

J'écris cela, mais je pense que les remarques suivantes, et particulièrement la remarque n° 6, répondent à cette objection et la rendent caduque. Je te la livre quand même.

1. *La pente.* Elle doit être praticable. Il est indispensable que les meubles puissent y tenir, car les objets doivent être *la chose qui* transforme l'aire de jeu en un véritable théâtre – sinon nous aurions un décor *figuratif stylisé* (et non point *abstrait*). Le mélange d'éléments décoratifs comme l'arbre ou la tombe de marbre avec des éléments provenant de la destruction progressive du décor (je veux dire : du décor comme structure finie) donnera bien cet aspect insolite et baroque fin de siècle, qui convient à la pièce.

J'aime beaucoup cette tombe, cet arbre, cette psyché. C'est pourquoi j'y ajoute un autre élément, pour le premier acte (voir remarque n° 6).

2. *Le sol.* Je maintiens le doute que je t'avais dit à Avignon. Je ne vois plus le sens symbolique des deux matières sur le plan incliné. Le bois seul constitue mieux *une scène*.

3. *Les meubles de bateau*, à l'acte I, chaises de rotin, rocking-chair, chaises longues, tables basses pour le whisky, etc., peuvent rester sur la scène lors de l'acte II.

4. Cependant que *le rideau*, qui, au I, cache la luminosité de la mer, tombe au sol pour le II et reste là, et embarrasse exprès la marche de Mesa. Ainsi, je vois toutes les actions du II^e acte embarrassées, engluées dans les objets du I^{er} épars et le rideau tombé à terre qui peut lui-même servir de linceul aux meubles. J'imagine de cette façon la marche parmi les tombes. L'acte II sera un *lieu linceul*, on marchera sur une housse cachant des formes.

« Regarde ce lieu amer », dit Ysé.
« Regarde ce jardin maudit. » Il nous faut montrer par une métaphore cette désolation.

5. *L'arbre.* A l'acte III, au lieu de le déplacer simplement de jardin à cour, je propose qu'aussi on le renverse sur le plan incliné. On rend compte ainsi de l'*extrême désordre*. Et de toute façon les objets qui sont là depuis le premier acte demeurent. Le dispositif s'encombre par accumulation, destructions.

6. *Le soleil.* *La forme de l'aire de jeu.* Tout le sens de cette forme est dans le sens que l'on donne au promontoire, vers le fond. Or nous n'utilisons ce promontoire jusqu'ici qu'au II et au III, pour le fauteuil-tombe et la psyché. Au I, l'extrémité en est cachée par le rideau translucide. Je propose qu'il y ait, au I, à l'extrémité, derrière le rideau par conséquent, un énorme pro-

jecteur qui, avec la quantité de lumière appropriée, donnerait l'idée du soleil ; et surtout cela ferait un objet en cette place, au lieu de rien. Cette idée de la présence du soleil est importante, car nous avons pensé jusqu'à présent à la lumière, mais pas au soleil comme *objet* ; or il existe dans le texte, et je me demande même si le soleil ne devrait pas, par cet objet matériel, rester *tout le temps en scène*, physiquement (je pose des questions peut-être insolubles, mais enfin pourquoi pas ?).

Au I très lumineux (mais caché par le rideau) ;
au II à peine rougeoyant (l'éclipse, et il est 6 heures) ;
au III s'éteignant, puis éteint.

« Car il est éteint en même temps,
Ce dernier soleil de notre amour, ce
grand soleil de midi et d'août. »

Et ailleurs, dans *Connaissance de l'Est*, Claudel écrit à peu près que le soleil est la figure visible de Dieu.

Finalement, le soleil présent remet en cause la mer stylisée par le cuivre. Ou non ? Qu'en penses-tu ? Je suis convaincu (je me suis convaincu) de l'intérêt qu'il y a à voir un soleil rond, une casserole, un objet cylindrique, qui n'éclairerait jamais personne en pleine figure puisqu'il serait tamisé par le rideau lorsqu'il serait à pleine puissance (au I). Pour le reste, l'éclairage indirect que nous prévoyons – mais trouvons quelque chose pour cette bande de cuivre. Il faut l'allonger, peut-être ?

7. *Les trois fêtes*. J'ai fait cette constatation : chacun des trois actes a lieu pendant la préparation ou l'accomplissement d'une fête.

Acte I. Le bal costumé du soir. Ce n'est pas dans la première version, je pense, mais dans la deuxième, que nous jouons, et il est très important et significatif que Claudel ait introduit ce bal costumé. C'est une fête vulgaire, avec une chanteuse de Saïgon qui a un dos superbe, etc. Probablement pour le *passage* de la ligne.

Acte II. La fête chinoise pour l'éclipse (*passage* d'un mois à un autre, d'une ère à une autre).

Acte III. L'insurrection (*passage* à la mort et *partage* de minuit), qui est, du côté chinois, montrée comme une espèce de fête, et Claudel fournit un élément très précieux dans les indications de scène de la première version (« gongs, pétards, et *par bouffées la musique d'un théâtre au loin avec les cris sauvages* (sic) *des acteurs* »). Il faut que ce thème de la fête soit sensible, mais je ne sais comment faire. La bande sonore me paraît souvent une pauvreté, et pourtant, ici, il doit y avoir une manière de la traiter, mais je ne sais pas, vraiment. Il faudrait des *bouffées de fête* assourdissantes, au cours des trois actes.

Jeudi 18 septembre 1975

Aujourd'hui, première vraie répétition de *Partage*, après deux jours seulement consacrés à la lecture. J'étais très inquiet en commençant, comme toujours il me semblait que je ne saurais rien faire, rien dire. Et puis voilà que tout s'est organisé presque de soi-même. Des relations entre les personnages très dures, tendues, jamais tendres (sauf entre de Ciz et Ysé).

Les acteurs sont très agréables, tout à fait disponibles ; je craignais Aumont – à vrai dire, je le crains toujours, je veux dire je crains qu'il ne se rebiffe contre des indications qui lui paraîtraient ennuyeuses ou arbitraires. Mais il semble plutôt détendu, au contraire, disponible à se laisser faire.

Et maintenant c'est surtout le dispositif qui me fait peur. Comme j'aimerais mieux un simple plancher rectangulaire, sur lequel il y aurait tout (et rien), que ce dessin arbitraire, vaguement évocateur. Dont le seul avantage est qu'il épouse, pour le regard, l'angle de vue des spectateurs de Marigny – mais enfin

c'est trop peu de chose, car on en aurait fait autant sur un carré, rien qu'en corrigeant les déplacements pour cela. A tout prix, je veux casser ce dispositif. Sans doute en le banalisant, au deuxième acte, par la toile jetée sur les objets comme un suaire, et par l'utilisation de *l'extérieur* (que je ne voulais pas, au début) : ainsi tout le plateau sera repris pour le jeu.

Ludmila. Une oreille parfaite. Mais la vulgarité se transforme trop aisément en minauderie.

Jérôme. Le plus contraint, me semble-t-il, raide ; il compose encore.

Patrice. Exactement comme je veux. Le petit curé de Claudel.

Le décor toujours.

Une direction de la mise en scène qu'il faudrait oser L'oserai-je ? Le kitsch tout à fait. L'opéra fin de siècle. Pelléas. Réapparition d'Ysé comme un fantôme. Puvis de Chavanne. Alors l'idée de Yannis d'un grand salon aux fenêtres ouvertes derrière lesquelles passent des bateaux et des forêts se justifie. Je retrouve le douanier Rousseau que je rêvais pour *l'Échange* (5). Ceci, ce que nous avons, est trop abstrait, sobre et de bon goût.

Mais c'est une direction de la mise en scène – une direction *lyrique*.

Vendredi 19 septembre 1975

Les répétitions marchent, à vrai dire, très bien – mais quelque chose ne va pas, quand même. Il me semble que je fais « un bon spectacle », *du* bon spectacle. Je n'en vois pas la nécessité, l'originalité profonde. Il est vrai que je disais cela un peu des premières répétitions du *Pique-nique* (qui allaient

presque trop facilement), et aussi de *Phèdre* (et finalement, je le pense maintenant, ce n'était pas vrai : le spectacle était beaucoup plus original et neuf que je ne le croyais, en vérité je m'y étais habitué, mais quand même, quand même, il y a plus de nouveauté vraie, de liberté, d'invention et de liberté d'invention dans *Catherine*, j'en suis sûr).

Mais c'est le dispositif qui m'inquiète. Aseptique. Aseptisé.

L'idée de jouer sur tout l'espace à partir du II le sauve peut-être (alors l'arbre prend un sens, en tout cas).

En tout cas, avec les acteurs, tout va bien. On joue cela comme du Pinter, ou du Tchekhov. Les mouvements déterminés par les conduites essentielles des personnages. Nous avons achevé aujourd'hui la scène d'Amalric avec Ysé.

Dimanche 21 septembre 1975

* Maquillages. L'idée que nous avons ensemble, Yannis et moi, est celle des maquillages blafards, ou semblables à ceux d'*Électre* (6) – malheureusement la mode, l'*à la mode*, nous en empêche.

* Musique.

– La bande magnétique, par moments très violents.

1. Fragments méconnaissables de chansons 1900

2. Cloches du bateau, et la sirène braie

3. Pétards de la fête de l'éclipse

4. Voix d'enfants de l'insurrection

5. Voix d'enfants pures

(de la confusion à la clarté).

* Au fur et à mesure de l'évolution de la pièce, le spectacle devra se *défaire*. Les toiles envahiront le plateau du second acte, qui deviendra ainsi comme un grand lit.

Et de même, la voix se fait de plus en plus chantante (réci-

tative), au fur et à mesure que le texte se déroule. C'est déjà sensible dans le I^{er} acte, dès la scène Ysé-Mesa. C'est pourquoi je suis content d'avoir choisi la deuxième version, car elle me donne plus de temps pour montrer la *transformation*, la *torsion* du langage.

Dimanche 28 septembre 1975

Partage.

La musique. Je renonce au chœur d'enfants.

Une voix chinoise, une seule voix. La présence de la Chine où l'on va, où l'on est.

Au premier acte, des poèmes d'amour, délicieux comme du thé au jasmin, piquants, aigus, subtils.

Au second acte, la voix des morts.

Au troisième acte, la tragédie, l'opéra, une voix formidable et qui paraît à Claudel sauvage (« *Ô blanche entre les blanches* », dit-il, mais lui-même incapable de voir en *l'autre* un semblable).

La musique (c'est-à-dire la voix), non point après le texte ou sur le texte, mais entre le texte et l'écartant comme on desserre un étau.

1. Trois personnages à montrer en Ysé : la belle dame, l'ordinaire, l'extraordinaire. Successivement, mais aussi un peu l'un dans l'autre. Et cela revient à jouer deux pièces à la fois : un drame bourgeois, un nô japonais.

2. D'abord le drame bourgeois 1900 ; il faut dessiner dans l'air la parole bourgeoise, faire entendre la voix de l'adultère bourgeois, et figurer la petite société coloniale et le monde des poètes catholiques d'avant-garde (Rivière, Alain-Fournier, Péguy, Claudel, Jammes), et Gide qui n'est pas bien loin,

et la légende de Rimbaud (*encore une fois nous avons passé Suez*).

3. Et aussi cette espèce de nô japonais (c'est encore une façon d'être dans l'époque, la manie orientale), au deuxième acte : l'homme et la femme faisant l'amour dans un cimetière, avec des mots seulement, quelques grands gestes, impudiques par métaphore.

4. Et enfin le retour au réalisme, au troisième acte : la maison assiégée, mais (comme les morts qui reviennent) Mesa revenant et parlant seul. Et Ysé elle aussi, après le chant solitaire, revenant.

5. Et naturellement tout cela (cette atmosphère, ce goût du nô) doit se trouver par quelques moments dans le premier acte déjà. Quelques moments figés, intolérablement gelés dans la chaleur.

2 octobre 1975

La gaieté du premier acte. Cocasserie. Tchekhov, Krejča.

Krejča, je veux dire : Tchekhov cruel, Claudel gai, vraiment baroque (7).

Ici comme dans *Phèdre* : mythologie et réalité (Dichtung und Wahrheit), le style *Tête d'Or*, le grand style mythologique, mais en costumes 1900. Racine c'était l'entreprise impossible de jouer Euripide dans la galerie des Glaces. Même contradiction – pour nous féconde.

Kerbrat, ou le grand acteur. Le grand acteur. Différence avec le bon acteur : celui-ci exécute, celui-là invente un personnage, qu'il impose, à travers les rôles, au public de sa génération.

La plus belle part de l'écriture d'Antoine Vitez sur le théâtre prend la forme d'une méditation dont les motifs se tissent à partir d'une autre écriture, celle des poèmes dramatiques. Lisant Claudel, Hugo, Vinaver, Brecht... Antoine Vitez écrit dans sa langue, celle des corps, des voix et de l'espace de la scène à venir, le « poème second » qu'il poursuivra avec les acteurs.

Ces textes sont le laboratoire de secrètes recherches que Paul Valéry évoquait à propos des *Carnets* de Léonard de Vinci : un espace de travail où le souci de la fabrique et le manifeste esthétique se confondent.



9 782867 445071

135 F
936252-7
ISBN : 2-86744-507-8
10-96



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS