

Journal du bord

Le Soulier de satin
Journal de bord



Le Soulier de satin

Paul Claudel

Antoine Vitez

Journal de bord

par Éloi Recoing

Le Monde
EDITIONS

En 1987, dans la cour d'honneur du palais des Papes, Antoine Vitez fut l'ouvrier d'un rêve. L'intégrale qu'il donna du *Soulier de satin* de Paul Claudel allait très vite, du vivant même de son metteur en scène, entrer dans la légende du festival d'Avignon. Car ce matin de juillet, alors que s'achevait la représentation, nous avons su, acteurs et spectateurs, à l'instant de sa dissolution, que le théâtre avait eu lieu, comme rarement il a lieu. Le poème et le public étaient au rendez-vous par la grâce de quelques fous de théâtre et la ferveur clairvoyante d'un religieux athée. Chacun avait jeté tout son corps dans la lutte, mais aussi son esprit — pour certains, au risque de la foi — et nous savions, oui, que désormais l'inamissible souvenir en chacun de nous allait croître à mesure que s'effacerait dans les mémoires cet instant de théâtre à l'état pur. C'est là le paradoxe d'un art travaillé par l'oubli : oubli fertile, seul gage de son éternité.

Aussi ce livre ne cherche-t-il pas à restituer ce qui est advenu. Il s'apparente bien plutôt au récit improvisé d'une odyssée, à la monographie d'un souvenir, à ces fragiles édifices de mémoire qui ne se soutiennent que de nous et de notre consentement au théâtre, à ces traces écrites sur le sable, vouées à disparaître aux premières marées de l'âme mais qui demeurent comme les plaies inguérissables de la mémoire. Oui, ce livre s'adresse à ceux que les traces font rêver, à ceux qui viendront après nous, qui ne furent pas témoins de l'événement et qui découvriront peut-être par ce biais les prodiges dont le théâtre est capable.

Depuis les premières esquisses de Yannis Kokkos, en passant par les répétitions, et jusqu'aux applaudissements inouïs des «âmes captives» enfin délivrées, ce livre tente de fixer quelques vertiges en souvenir du mur de nos jubilations et rend hommage à la souveraineté d'un esprit libre. Avec la nostalgie de l'avenir.

Éloi Recoing



— from the Latin Church of St. Mary

Le Soulier de satin

de Paul Claudel

Mise en scène d'Antoine Vitez,
assistant, Éloi Recoing

Scénographie et costumes de Yannis Kokkos,
assistante, Muriel Trembleau

Musique de Georges Aperghis

Lumière de Patrice Trottier

Études musicales par Martine Viard

Études de mouvements par Caroline Marcadé

Assistante stagiaire, Marianne Chemelny.

A l'harmonium, Jeanne Vitez.

Avec

Anne Benoit, Elisabeth Catroux, Gilles David,
Valérie Dréville, Jany Gastaldi, Philippe Girard,
Serge Maggiani, Madeleine Marion, Daniel Martin,
Ludmila Mikaël, Redjep Mitrovitsa, Alexis Nitzer,
Aurélien Recoing, Robin Renucci, Didier Sandre,
Dominique Valadié, Pierre Vial, Gilbert Vilhon,
Antoine Vitez, Jeanne Vitez, Judith Vitez,
Jean-Marie Winling

Décor et marionnettes réalisés

par les ateliers du Théâtre national de Chaillot.

Sculptures de Francis Poirier et Sylvie de Meurville.

Peinture de Dorothee Crosland, Bérénice Elléna,

Pierre-Marie Ziegler, Dominique Plait.

Costumes réalisés par les ateliers Mine Barral-Vergez.

Chapeaux de Gencel et Lucienne Marchand.

Coiffures de Joachim Fernando Mendes.

Maquillages de Dominique Fabre et Annick Dufraux.

Masques de Quadra. Chaussures de Pompei.

Coproduction Association française d'action artistique
et Théâtre national de Chaillot

avec le concours du Crédit local de France et d'Air France

Antoine Vitez et Jean Mambrino, fragment d'un entretien

Ainsi je vais monter *le Soulier de satin* : la fiction zéro est ma propre histoire, ma rencontre avec Madeleine Marion, en 1958, pour jouer *Partage de midi*, puis, plus tard, avec Ludmila Mikael pour monter à mon tour cette œuvre. Je suis toujours très sensible, comme metteur en scène, à ces rencontres d'acteurs, surtout lors des premières répétitions sans costumes, sans décors. Je les vois alors se charger de signes, ne serait-ce que leur voix (portant un certain texte), et à ce moment-là j'oublie la réalité qu'on joue, cette espèce de roman théâtral, pour percevoir le roman des acteurs entre eux, tous leurs courants d'échanges actuels et passés...

C'est Madeleine Marion qui m'a fait découvrir Claudel, et même la langue française, par la manière dont elle disait, parlait, chantait le personnage d'Ysé... Elle incarnait littéralement pour moi la beauté de la langue française ! Sa présence au sein du spectacle que je prépare se lie à cette expérience. Et ce fil se tresse à cet autre fil : Ludmila Mikael, qui jouait Ysé au Français, vient de quitter le Français et jouera maintenant le rôle de la même femme dans *le Soulier de satin*. C'est là une histoire vraie, à la fois réelle et souterraine, qui irrigue le travail que nous faisons. Une histoire du destin, à l'intérieur d'une ville, et un hommage à ces deux femmes, à la langue claudélienne, et à cette Polonoise que Claudel a rencontrée sur le bateau et qui réapparaît sous une autre forme dans le personnage de Prouhèze...

— Mais qu'est-ce qui est premier pour vous, le texte fondateur ou ces planètes errantes, les acteurs, qui attirent à eux les pièces ?

— Tout ce que je puis dire, c'est que très souvent, dans ma biographie — si j'ose dire —, les acteurs ont été préexistants, et que j'ai fait des spectacles pour eux. Cela paraît être une compromission humaine, mais je trouve beau et important qu'on fasse du théâtre (n'importe quel théâtre en vérité) parce qu'on veut faire le portrait d'une femme qu'on aime ou qu'on admire. A tort, on considère ces raisons comme négatives ou basses...

Ce qui me passionne, dans le cas du *Soulier de satin*, c'est qu'il s'agit d'un travail, pour moi, pathétique, déchirant. Cela rejoint ce qu'a fait Wagner avec la Tétralogie, si on connaît un peu sa biographie, petite-bourgeoise et agitée sur le plan des relations avec les femmes, douloureuses, mêlées, compliquées, qu'il s'agisse de son enfance, du second mari de sa mère qui était juif, etc. Tout cela réapparaît, sous la forme d'une transmutation pseudo-mythologique, dans la totalité de l'œuvre

de Wagner. Lorsqu'on s'intéresse aux sources biographiques, on est déçu parce qu'on a l'impression de quelqu'un qui se livre à un travail de récupération de sa propre vie, de mensonge sur sa propre vie. Je ressens la même chose dans *le Soulier de satin*, c'est le vrai journal de Claudel, au sens où la vérité dans *le Soulier de satin*, même si cette vérité du poème est un effort pour donner une version exaltante de la vérité ressentie nécessairement comme petite puisque c'est l'humble vérité d'un individu, d'un homme et d'une femme qui se sont aimés. Il a transmis tout cela en or et en légende, sous l'habit consulaire ou diplomatique, et il invente un conquistador, un aventurier, un personnage brûlé... Qu'est-ce alors que la poésie ? On est au cœur de la question que vous avez posée, et de celles que je me pose sur *le Soulier de satin*. De là l'intérêt que je prends pour une fois au rapport entre biographie et poème. C'est la question que pose le titre de Goethe : « Dichtung und Wahrheit », et qui le concerne comme Claudel ou Aragon, ou Wagner, ainsi que tous les poètes ayant ce grand souffle, ou même écrivant des œuvres courtes comme Mallarmé. Il me semble que le poète en réalité ment sa vie, et j'ai la sensation, d'ailleurs assez horrible, que la poésie c'est le mensonge, que c'est une façon de mentir sa vie pour la raconter, pour pouvoir la vivre aussi. Louis Laine dans *l'Echange* illustre parfaitement cela : son unique idée est de se débarrasser de sa femme Marie ; alors dans tout le 1^{er} acte il lance un éblouissant feu d'artifice de poésie pour masquer son propos secret, qui ne se révélera que peu à peu. Ainsi, de même, *le Soulier de satin* est pour moi le masque splendide d'un journal intime qui raconterait tout autre chose...

Je vois trois sujets dans *le Soulier* (en vérité il y en a plus de trois), mais trois simples, trois fils qui se dénouent :

• le premier fil, c'est le fil biographique menti, au sens que nous avons dit ;

• le deuxième fil, c'est le fil politico-théologique, c'est-à-dire la volonté d'écrire une œuvre de la Contre-Réforme, contre la séparation de l'Eglise et de l'Etat du petit frère Combes, de la dévolution des biens du clergé, etc. ;

• le troisième fil, qui n'a aucun rapport avec les deux premiers, est le théâtre : un hymne à la puissance illimitée du théâtre, seul moyen de tout raconter, de tout dire de la vie, ombre de l'Omnipotence sur la terre, le lieu où le pauvre petit homme peut pendant quelques heures se croire Dieu...



C'est pourquoi ce théâtre implique une attaque extrêmement violente contre le théâtre réaliste qui semble vouloir représenter la vie. Le réalisme n'est qu'un des codes possibles. Claudel, lui, veut magnifier la vie, faire un théâtre épique qui inclut avec une désinvolture formidable la totalité des autres formes. C'est ainsi qu'interviennent les personnages de l'Annoncier et de l'Irrépressible ?

— *Comment voyez-vous l'Annoncier ?*

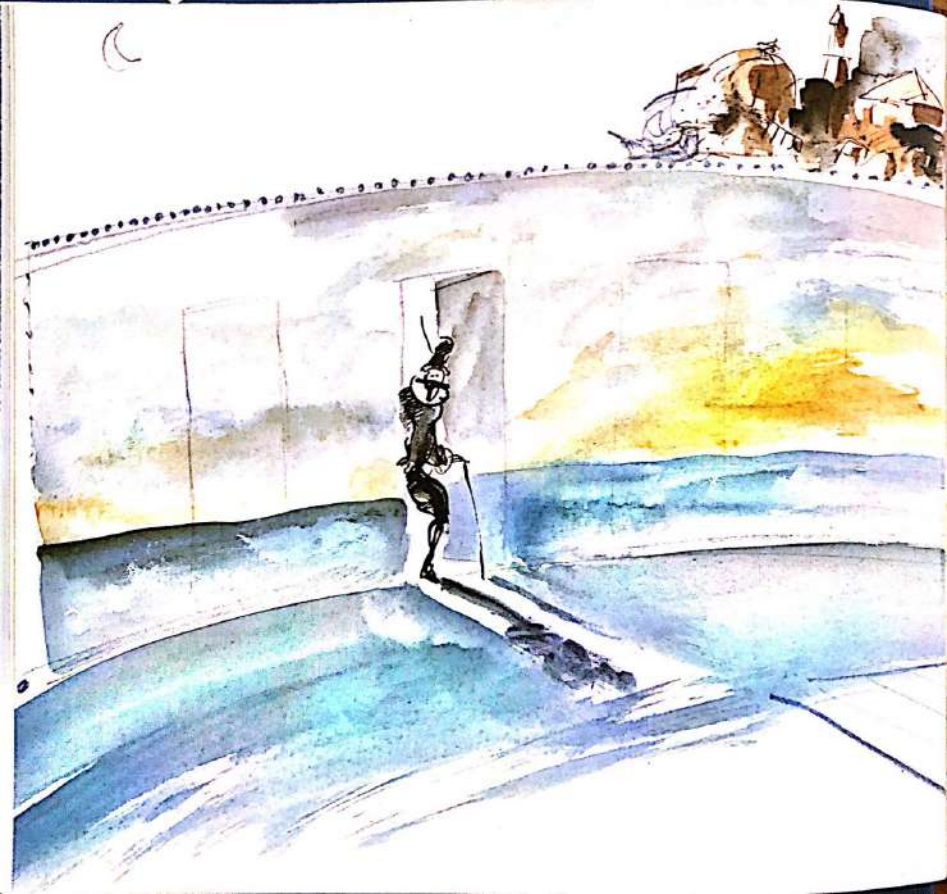
— Il jouera son rôle, mais le bonhomme sera en même temps accompagné d'une fille des rues ramassée dans le ruisseau et qui va l'aider tantôt à jouer de l'orgue de Barbarie, tantôt à manipuler des marionnettes, quand il s'agira de représenter peut-être l'Ombre double... C'est l'image du personnage de Vitalis dans *Sans Famille*, ou encore de Zampanò... Clichés volontaires. Le Vieux Bonhomme et la pauvre fille seront comme un joker pour moi à l'intérieur de la représentation, c'est-à-dire un personnage qui de temps en temps entrera dans un autre personnage, et en sortira sans changer de costume ; s'il manque un acteur (on n'aura jamais assez d'acteurs, ni d'argent, pour tous les personnages !), l'Annoncier pourra lire le rôle, et sa pauvre compagne pourra également donner un coup de main ; s'il manque la Vierge, par exemple, c'est cette fille ramassée dans le ruisseau qui va s'installer sur le piédestal et faire la statue, puis redescendre...

— *C'est une idée magnifique, à la Blake (il a écrit un poème où il unit scandalement les deux. Voilà de l'invouable !). Et tout cela devrait aider la rapidité, surtout dans les parties politico-théologiques. Je les verrais volontiers filer à fond de train, puis lorsque apparaît Doña Musique, l'andante, le suspens pur, le dévoilement du bonheur, presque hors de la durée...*

— C'est un bonheur réel, réalisé. Ce qui caractérise Doña Musique, c'est qu'elle est un cas presque unique dans toute l'histoire du théâtre, où le bonheur n'est pas mortifère, où il est possible, et montré comme possible. Seul Shakespeare a trouvé des moments semblables...

— *Et le jeune vice-roi avec ses conseillers comme une bande de copains racés, dans la campagne romaine, qui parle d'elle avant de la connaître !*

— Quant au côté politico-théologique de l'œuvre, il me gêne moins que d'autres. J'appartiens à une famille laïque depuis trois ou quatre générations. Je ne suis entré dans une église qu'à l'âge de vingt ans avec un énorme étonnement de voir ce qui se passait là-dedans, ça me semblait étranger. Aussi n'ai-je pas de compte à régler avec cela.



Yannis Kokkos

Les martinets du matin

Quand le projet de réaliser *le Soulier de satin* a pris corps, ce fut comme un soulagement suivi d'une véritable angoisse... logistique.

Souvent, Antoine, évoquant les projets à venir, disait qu'il faudrait monter un jour, après *Partage de midi* et *l'Échange*, *le Soulier de satin*. Il en parlait comme d'un projet à rêver plutôt qu'à mettre en œuvre.

La version intégrale était pour Antoine la seule qui permettait de rendre justice à la beauté de l'entreprise poétique démesurée de Claudel. Tout de suite, montres et chronomètres se mirent en marche pour connaître l'exacte durée de l'œuvre. Il fallait bien se rendre à l'évidence : le spectacle durerait plus de dix heures sans compter les entractes.

Cette dimension hors normes des représentations à venir fut aussi un véritable stimulant de toutes les énergies. Notre règle : seul le théâtre peut représenter l'univers, moins par la profusion des signes que par une économie esthétique extrême.

Antoine aimait penser que la scène qui convenait le mieux à l'image totalisante du monde, reflétée dans *le Soulier de satin*, était celle du théâtre de poche. C'est dans un lieu de cette nature que le verbe pouvait faire naître avec puissance les visions du poète, le microcosme reflétant le macrocosme : naufrages, batailles, mouvements de l'âme, poussières d'étoiles.

Nous avons décidé de considérer la cour d'honneur du palais des Papes comme un théâtre de poche, en imaginant *le Soulier de satin* joué sur un petit plateau de bois, posé comme un radeau sur une mer de toile bleue, tendue sur un horizon en ellipse.

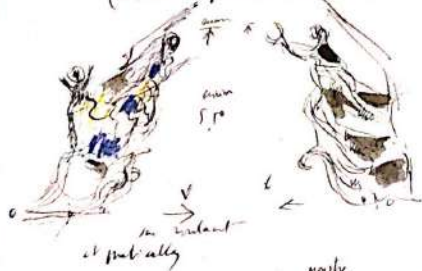
La terre, les bateaux, les ports et les forteresses entassés comme des accessoires de théâtre attendraient leur tour d'entrer en scène, magnifiés par la lumière de Patrice Trotter ou fondus dans la grisaille du matin.

Inspirées par l'imagerie des ex-voto marins, quelques peintures parsemées sur les parois des escaliers mobiles, les proues, les chevaux de bois, donneraient le goût salé de l'aventure.

L'esthétique du spectacle respecterait les jeux anachroniques malicieusement glissés par Claudel et accentuerait tout au long de sa progression l'abandon des costumes du passé pour les oripeaux hétéroclites empruntés au vestiaire de notre siècle.

Antoine tenait à cette manière dont le style évoluerait à l'intérieur du spectacle qui commencerait de façon classique et progressivement se déferait

deux figures se pousse
(manière de pousse, belances et souffles)



2 petites
cuvettes
cuvette

manière
souffle



5 tambours
enroulés



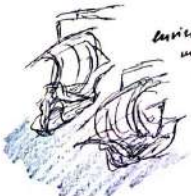
1 harmonium

mettre pour tracer une
séquence de
répétition



+ mode 2.000
+ 1.000, 2.000

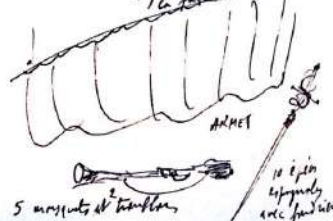
+ machine à faire
potable



cuvette 25 bouteilles
magnétique de 1.000ml

2 Bouteilles
magnétiques
+ 2 Bouteilles
magnétiques
+ 1 + grand
15 Bouteilles en tout

1 grande cuvette
à la fin de la journée



5 magnétiques de 1.000ml

10 épi
répétition
avec fond de

comme le destin de Rodrigue. A la fin, il n'y aurait plus de décors, les éléments deviendraient intemporels, entremêlant histoire et présent, mythe et quotidien.

L'expérience de l'espace de la cour d'honneur que nous avons acquise à l'occasion de la création de *Lucrèce Borgia* avec le Théâtre de Chaillot en 1985 nous a beaucoup aidés. Même nudité du plateau, même horizontalité, même volonté de rendre à la cour d'honneur son image première, celle magnifiée par Vilar où les corps et les voix des comédiens étaient la véritable mesure des lieux.

Antoine, au moment de mettre en scène, aimait utiliser d'une manière amusée l'expression de Claudel « travailler vite et mal ». C'est-à-dire s'attacher aux grandes lignes et négliger la subtilité des détails. Travail qui se réalisait plus tard dans une seconde vague de répétitions. Ce « vite et mal » dont l'énoncé a parfois surpris plus d'un acteur était une formidable manière d'aller au plus vite vers la structure de l'œuvre et la définition des codes de représentation, du style futur. D'ailleurs l'expérience de la mise en scène d'opéra n'était pas étrangère à ce désir de plus en plus affirmé par Antoine de crayonner vite le dessin général du futur spectacle. Cette méthode a été littéralement appliquée sur plusieurs scènes du *Soulier de satin* : elle eut aussi l'avantage d'une prise en charge plus entière par les acteurs de certaines scènes qui ne pouvaient être vraiment travaillées faute de temps. Grâce à cela furent maintenues une palpitation vitale, une énergie particulière pendant toutes les représentations, tant à Avignon qu'à Paris.

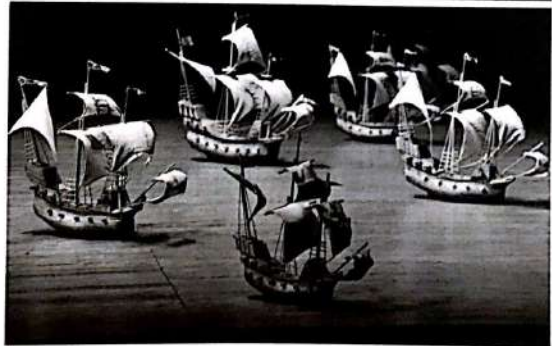
Le Soulier de satin n'a jamais été regardé par son metteur en scène dans sa continuité avant la première représentation intégrale d'Avignon. Tous, nous découvrimmes, stupéfaits, au fil de la nuit et du matin, cette incroyable machine à rêver mise en marche par Claudel, magnifiquement équilibrée dans sa durée et dans sa construction, chaotique en apparence seulement.

Je garderai toujours le souvenir de la séparation des deux amants, que je voyais de dos en coulisse, agenouillés au milieu de la petite armada immobile dans les premières lueurs de l'aube. Puis, plus tard, du vol des martinets au-dessus de la fête du pauvre Rodrigue.

Il me semble que *le Soulier de satin* est un spectacle qui n'a jamais été mis en œuvre par nous mais plutôt par cette longue nuit à Avignon qui l'a fait naître du désir d'Antoine, de notre désir.

Aurons-nous rêvé ensemble cette traversée ?

Propos recueillis par Colette Godard.



**Lettre d'Antoine Vitez
à Antoinette Weber-Caflich
du 5 janvier 1987**

Chère Madame,

tout entier à la préparation de la mise en scène du *Soulier de satin*, je lis avec bonheur vos ouvrages, où j'apprends beaucoup. Je suis frappé d'y trouver des idées que j'avais commencé de formuler moi-même, en particulier celle de l'hétérodoxie religieuse de Claudel — que vous développez dans la *Scène et l'Image*. Aux questions que vous soulevez, j'ajouterais volontiers celle-ci, qui me donne, plus que tout autre, un sentiment d'hétérodoxie, d'hérésie presque.

Il s'agit du rôle dévolu à la femme, laquelle apparaît tantôt comme intercesseur pour l'homme — j'entends : le mâle, seul objet de l'œuvre de Claudel, autrement dit lui-même, le Poète (en quoi il ressemble si fort à Goethe), en quête de communication et de communion —, et tantôt comme le Christ lui-même, depuis la Princesse de *Tête d'or* jusqu'à Dona Musique (« La prison pour lequel un, il dit qu'elle est là où je ne suis pas »), en passant par Ysé (« D'un côté moi, de l'autre tout, sauf que je n'y suis pas »). Ce sont, certes, là, des définitions générales de l'amour, mais de même façon que l'Océan de *L'échange* est pour Marthe une approximation de l'Infini, l'amour humain, le désir même, est une possibilité que nous avons de concevoir, si peu que ce soit, l'amour divin. C'est au moins ce que je retiens de la lecture de Claudel, et qui curieusement ressemble à la pensée profane d'Aragon, pour qui l'amour d'un seul être était l'exemple et le signe de tout amour.

Je ne sais si cela est bien conforme, hétérodoxe ou pas ; toujours est-il que vous avez raison de demander une critique véritablement théologique de Claudel.

Il y a un autre sujet dont j'ai envie de vous entretenir : c'est votre commentaire de ce vers de Victor Hugo : « Vous êtes mon lion superbe et généreux... » Il m'a rappelé la solution que nous avions trouvée, lors de la mise en scène que j'ai faite de *Hernani* en 1985. Cette phrase difficile à dire devient naturelle si on lui donne la couleur du désir. Au lieu d'une proclamation claironnante, qu'on en fasse une confidence, dans le secret de

l'étreinte ; alors elle sera juste et chacun l'entendra. Je suis d'ailleurs convaincu que la plupart des phrases extrêmes, dans la littérature, sont toujours nées de situations vécues. Le plus invraisemblable est ce qui est vrai. Ces mots-là furent sans doute chuchotés à Victor, une nuit, par une femme ; dit bien qu'il était un amant-lion. De même Claudel, écrivant la première scène de la rencontre entre Amaïric et Ysé, à l'acte 1^{er} de *Partage de midi*, reconstitue, j'en suis sûr, son propre dialogue avec elle, la retrouvant sur le bateau — puisqu'on sait qu'il l'avait déjà rencontrée l'année d'avant ; les mots passent du poète, qui est le modèle de Mesa, à Amaïric, mais peu importe. La poésie était aussi l'art d'accommoder les restes.

Je sais bien que j'avance là des hypothèses qu'on ne vérifiera pas, qui sont comme le roman de ma propre lecture de Claudel, à partir de quoi je peux exercer mon art à moi — par nature, second — sur la scène du théâtre.

Sur un dernier point vous m'éclairerez peut-être : je suis surpris de la pudeur avec laquelle sont évoqués les faits de la vie du poète. L'histoire d'amour à Fou-Tchéou avec cette femme polonoise est connue de tout le monde, à présent. Pourquoi les allusions qu'on y fait sont-elles toujours si voilées, si pleines de sous-entendus ? On parle d'Ysé, avec ou sans guillemets, de la crise de *Partage de midi*, on souligne les références à la rose, mais sans aller plus loin, comme s'il y avait des territoires interdits. Et en effet il y en a : ce misérable tas de secrets qu'on appelle une vie privée, comme dit — je crois — Malraux.

Je n'ai pas de goût pour l'indiscrétion, je vous assure, mais la discrétion me paraît désormais inconvenante. D'autant plus inconvenante si, comme vous le faites, on découvre, dans les textes publiés par Claudel lui-même, des allusions érotiques aussi claires que celle du mur, par exemple, ou Phédre rejoint Proudhon.

Et puis, quoi, il faut accepter que l'Histoire viole les tombes. De leur vivant, les gens illustres agissent comme ces personnages de la mythologie qui essayaient de ruser avec les oracles. Jocaste avait tout mis en œuvre pour éviter son destin, mais les choses arrivent inévitablement, et c'est peut-être cela, aujourd'hui, que nous pouvons apprendre des oracles : que l'on n'échappe pas à sa propre histoire ; que l'on a beau brouiller les pistes, tronquer les aveux, crier la vérité sous une telle forme qu'on est sûr qu'elle ne sera pas entendue, à la fin, après la mort, elle se montre, dérisoirement inoffensive, au point qu'on se demande si tant de précautions valaient la peine.



Cette réflexion sur l'indiscrétion nécessaire est sans arrière-pensée de ma part ; n'y voyez pas une pierre jetée dans votre jardin. J'aimerais seulement avoir votre avis sur cette situation assez étrange, et un peu incommode ; car, dans le cas de Claudel, plus que d'un autre auteur, le fil biographique (ou historique) est à suivre, pour la fabrication même de l'objet théâtral. En tout cas il m'aide.

Soyez assurée, Madame, que vos travaux me sont très précieux. Acceptez l'expression de ma gratitude et — c'en est le temps — de mes vœux pour l'année qui commence.

Antoine Vitez

Fragment d'une lettre de Yannis Kokkos à Antoine Vitez du 7 août 1986

(...) Pour le Soulier, tu as tout à fait raison. Il faut l'aborder avec une exigence qui prenne en compte le témoignage de foi vibrant de Claudel. Il faut que nous soyons sur cette longueur d'onde d'exigence spirituelle tout en affirmant d'autres points de vue philosophiques. Tu m'aideras à trouver les correspondances souterraines du texte avec l'univers du catholicisme qui parfois risque de m'échapper. Il me semble qu'il faudrait établir une sorte de symbolique propre au spectacle, comme s'il s'agissait d'un nouveau jeu de tarots dont les clefs sont l'histoire du théâtre, la symbolique chrétienne, les « autos sacramentales », les bateleurs, l'art du théâtre oriental, l'histoire de la peinture naïve, etc. Fabriquer un monde symbolique clair et puissant, somptueux mais bricolé. Quelque chose comme le carnaval brésilien. Il me paraît intéressant, pour l'économie « esthétique » du spectacle (contre l'économie « économique » du spectacle), d'avoir certains acteurs à emploi unique dans des rôles emblématiques ou allégoriques, pour la lune par exemple. Il serait beau de faire passer une fausse lune au-dessus des remparts d'Avignon qui tomberait sa course en devenant le visage de l'actrice, débout au milieu de la scène vide.

Faut-il respecter toutes les indications de Claudel ? Pour l'instant il me semble intéressant de les respecter toutes et aussi de trouver les chemins d'une esthétique moderne qui prenne en compte les anachronismes de l'œuvre.

Quelques idées de distribution aussi : Aurélien dans l'Ange Gardien, Pierre Vial pour l'Annoncier, Valérie, Sept Épées, Bonvoisin dans Camille ou, père Jésus, Evelyne Didi, la bouche... voilà des idées qui ne sont peut-être pas bonnes mais qui permettront de voir par opposition les choix à faire. Enfin, pour ce qui est de l'espace, il faut trouver ce rien qui devient tout (...).

Yannis Kokkos

Georges Aperghis - Yannis Kokkos Conversation à Paris le 23 mai 1990

Y.K. — Chacun d'entre nous avait une relation personnelle avec Antoine Vitez. Elle datait, pour ma part, de 1969, quand Antoine avait monté le *Précepteur* au théâtre de Boulogne-Billancourt, et pour Georges de 1972.

G.A. — Nous nous sommes rencontrés, Yannis et moi, en 1974, à l'époque de *Jacques le Fataliste*. Edmond Tamiz souhaitait que Yannis crée les décors de l'opéra, ce qui n'a finalement pas été possible... C'est la première fois que je t'ai vu, à ton atelier, quai aux Fleurs. Ensuite on s'est revu pour *Histoire de loup...*

Y.K. — Avant cette première rencontre, je connaissais déjà le travail de Georges, pas très concrètement, mais je savais qu'il était musicien, qu'il écrivait de la musique pour le théâtre, je connaissais sa relation avec Adamov, et je savais qu'il était un Grec à Paris, que nous étions des Grecs de la même nature, de la même nature que l'eau...

G.A. — Des Grecs parallèles.

Y.K. — Qui ne se connaissaient pas.

G.A. — L'amitié s'est construite au fur et à mesure des spectacles. *Histoire de loup* et *Liebestod*. On a beaucoup discuté et échangé nos vues en voyageant entre Paris et Colmar, en 1976. Beaucoup de nos idées convergeaient, nos préoccupations étaient similaires.

Y.K. — En 1981, on s'est trouvé à Chaillot avec Antoine Vitez. De là date notre première rencontre à trois. Le premier spectacle que nous ayons monté ensemble était *Faust* : la musique de Georges y était d'ailleurs absolument magnifique, et on s'est rendu compte combien nos trois univers se juxtaposaient, se questionnaient, se répondaient avec une complémentarité d'ailleurs plus intuitive que discursive. Nous n'avons jamais eu à débattre de ce que nous allions faire, même des spectacles où la musique avait une place énorme, comme *l'Echarpe rouge*. Chacun d'entre nous continuait ou amorçait le travail de l'autre, chacun dans son propre domaine, nous faisons ce que nous avions envie de faire. Georges écrivait sa musique, je réalisais les décors auxquels je rêvais, et Antoine entrait dans ces mondes et utilisait avec une grande parcimonie les différents éléments : c'était, en fait, la rencontre de trois rêves, de trois rêves parallèles...

G.A. — Il ne s'agissait pas de trois personnes qui se mettent ensemble pour analyser des pièces.

Y.K. — Non, jamais...

G.A. — Il se trouve qu'il y avait entre nous un état qui nous dispensait de cette analyse commune,

comme si elle était déjà faite; tout de suite, nous parlions des images, on pourrait les appeler des « images sensibles », trois ou quatre images qui nous étaient communes et qui nous émuvaient tous les trois, guère plus.

Y.K. — On parlait d'une idée essentielle : par exemple, que *Faust* devait se passer dans la nature, dans une forêt et que les musiciens devaient être placés dans cette forêt. A partir de ce moment-là, bien sûr, la musique était à faire ! Le décor aussi, le spectacle enfin.

Y.K. — Certains spectacles n'étaient pas sans problème. Par exemple pour *l'Echarpe rouge*, il fallait travailler alors que la musique n'était pas écrite, il fallait imaginer le spectacle avant que la musique soit terminée. Dans ces moments-là, on éprouvait vraiment la fidélité de notre relation, car sans même connaître exactement la musique, nous savions dans quelle direction notre réflexion devait aller. Ce n'était pas important de ne pas tout connaître dans les détails.

G.A. — Et il y avait une chose, plus importante que toutes les autres : les innombrables conversations que nous avions à trois ou à deux, Antoine avec Yannis ou Antoine avec moi, ou Yannis avec moi, sur la politique, le théâtre, le théâtre et la politique, les idées, la pensée, pourquoi monter telle pièce, qu'est-ce que ça veut dire, comment la monter ? Ça formait une sorte de substrat, sur lequel le rêve pouvait se construire, sans qu'on ne l'aborde jamais ensuite, pendant le travail.

Y.K. — Absolument, et même quand on parlait à deux, on avait en fait la sensation de poursuivre une discussion à trois. Cette situation était magnifique, parce que les idées circulaient sans arrêt, elles étaient constamment en marche.

G.A. — Et nous faisons, à deux, référence aux discussions que nous avions eues avec le troisième...

Y.K. — Même absent, je savais, par exemple, à quel moment Georges n'était pas d'accord avec certaines choses. On pouvait convaincre... ou être convaincu, mais ce n'était jamais — en tout cas — un rapport complaisant. Il y a des choses qu'on ne faisait parce qu'on savait qu'elles font plaisir, de petits cadeaux, qu'il fallait lui aussi quand il sentait en nous une prédisposition à faire quelque chose en particulier, qu'on réussissait spécialement bien. On le rendait bien sûr. Mais surtout il y avait toujours son intérêt à lui, car c'est avec cet intérêt-là qu'on était le plus proche.

Par exemple, pour *Faust* de René Kalisky, on était tous dans le brouillard, on ne savait pas du tout ce qu'on allait en faire...

G.A. — Je m'étais fixé sur une idée de musique rock, électrique, qui m'était étrangère...

Y.K. — Et en fait le spectacle s'est construit sans qu'on sache vraiment comment. En définitive, pour nous.

G.A. — ce fut un des plus beaux spectacles, Y.K. — un des meilleurs car il était tout à fait à la pointe de nos idées, de la pensée, d'une certaine avant-garde, sur tous les plans. C'était une aventure qu'on ne pouvait tenter qu'ensemble, tous les trois.

G.A. — Nous avions un point commun, très important : l'amour du défi. Si on pensait qu'une pièce devait être montée, comme par exemple à Chaillot *Futsch*, alors on le faisait. Même si ça apparaissait très difficile ou si on ne sentait pas très bien les choses au commencement du travail, le défi était là, il fallait le relever.

Y.K. — Et les défis étaient toujours de natures différentes, de circonstances, d'anciens rêves... A la Comédie-Française, *le Mariage de Figaro*, notre premier spectacle, fut très vite décidé et rapidement monté. Nous ne pouvions nous tromper. Ça faisait partie de l'enjeu, on devait le faire vite et bien, sans compromission aucune.

G.A. — Pris de vitesse, on s'y mettait tous, au-delà de notre domaine... ça reste inexplicable, on ne peut pas dire vraiment comment ça fonctionnait, quelles étaient les clés du travail.

Y.K. — Antoine concentrait l'essentiel de son travail sur les acteurs, réfléchissait l'espace en fonction des acteurs, et la musique existait aussi par rapport à eux. Tout leur était subordonné.

G.A. — C'est une chose que j'ai apprise avec lui, c'est que la musique devait aider les acteurs. La musique pour elle-même n'était rien, sinon une couleur de plus, mais elle aidait celui qui parlait ou qui jouait.

Y.K. — Ou le silence d'ailleurs.

G.A. — Ça vient de l'immense amour qu'il portait aux comédiens. Il m'a toujours surpris dans ce rapport ; il leur portait une véritable adoration, dès qu'ils étaient sur le plateau, en toute connaissance de leurs moments de faiblesse.

Y.K. — D'ailleurs je ne l'ai jamais vu remettre en cause telle ou telle personne. Si un spectacle ne répondait pas aux attentes, à ses attentes, il considérait le problème globalement. Le spectacle était entier, avec tous les acteurs, tous les métiers. Pour lui, le choix n'existait qu'au départ, et il l'effectuait moins en fonction d'une adéquation acteur-rôle qu'en vertu de principes de personnalité, de concordance de vues, d'amitié peut-être. C'était donc donné, chaque fois, comme une chance. Il avait cet amour général d'une famille d'acteurs qui grandissait. Son théâtre est vraiment un théâtre d'acteur. Et ce n'est pas un paradoxe, même quand on est scénographe ou musicien, que de penser que

le théâtre c'est d'abord le comédien. Ce ne sera jamais ni le décor ni la musique, qui sont des composantes capitales mais qui ne sont pas le théâtre.

G.A. — C'est vrai, ce sont le texte et les acteurs qui font vivre le texte, la pièce...

Y.K. — Mais on peut, grâce à la musique, grâce au décor, faire en sorte que leur corps se transforme. C'est étrange d'ailleurs comment un acteur se transforme par la musique, comme notre perception est différente quand la musique l'éclaire, derrière le texte, ou dans les intervalles. J'ai compris que grâce à cela, il prenait une dimension corporelle différente. Et ça m'a profondément aidé pour l'opéra : le chanteur y est absolument modifié par la musique. Ça semble plus évident pour l'espace car il y a une proportion du corps plus facilement repérable.

G.A. — Je me souviens par exemple des escaliers de *Hernani* où, selon que les acteurs jouent en les montant ou en les descendant, leurs corps changent.

Y.K. — C'est donc toujours par rapport au corps ou à la voix de l'acteur qu'on se place. Dans *le Soulier de satin*, la musique donnait le souffle. Dans les deux sens. Le souffle de la grandeur et la respiration du spectacle, qui permettait d'équilibrer le rythme sur les onze heures. Et ce rapport nous passionne.

G.A. — Je sais que chaque fois que je passe dans une salle où la moitié, les trois quarts d'un décor de Yannis sont montés, je suis surpris. Bien sûr, c'est toujours surprenant de voir un décor pour la première fois, mais entre nous il y a aussi une sorte d'évidence qui fait qu'immédiatement je sais la musique qu'il faut faire ou plus exactement quelle couleur il faut que je lui donne. Car les idées pour la musique me venaient d'abord avec Antoine, et les couleurs avec les décors de Yannis.

Y.K. — Par exemple, la première fois que j'ai écouté, dans le décor, la musique que Georges a écrite pour *Électre* j'étais violemment ému car soudain, le spectacle montait de plusieurs degrés. Plus généralement — et dans l'opéra encore davantage — le problème est de calculer comment la musique fait percevoir le décor. Dans le cas de *Électre*, on entend la voix de l'homme sur le camion, la voix du marchand de journaux, sans qu'on sache exactement ce qu'elles sont et ce qu'elles disent. Et pourtant tous les paramètres sont réunis pour créer — très loin du naturalisme que nous ne pratiquons ni l'un ni l'autre — une sorte de réalisme fantastique.

Dans *Faust*, un des plus beaux moments est celui où le petit orchestre de paysans est dans la forêt. De ma vie je ne l'oublierai pas, car en écoutant cela

dans la forêt, je sais que la forêt existe pour ça : j'ai compris pourquoi j'avais fait la forêt, pour entendre ça.

G.A. — Avant *l'Écharpe rouge*, Yannis avait réalisé une bande dessinée et chaque cadre montrait un décor différent, soit une trentaine — un par séquence, et d'un coup je visualisais la musique. Car le cadre est très important pour moi, le cadre dans lequel on va créer la pièce. Après, bien sûr, on peut changer le cadre, mais il est fondamental que je le connaisse pour écrire. Dans *Histoire de loup*, il m'était très important de visualiser la place du piano, du petit lit, de l'analyste. Ça donne une géographie musicale.

Avec Antoine, on essayait d'ouvrir au maximum, mais on ne pouvait pas ne pas créer de contraintes.

Y.K. — Ça l'obligeait et l'excitait beaucoup. Il aimait travailler avec ça.

G.A. — Dans le cas d'un opéra (*l'Écharpe rouge*), Antoine était envahi par la musique. Il essayait de comprendre comment jouer ça, comment entendre le texte, par exemple celui de Badiou dans *l'Écharpe rouge*.

Y.K. — La différence est plutôt quantitative que qualitative.

G.A. — Son travail consistait surtout à aider le texte. L'opéra n'existe pas en dehors du texte, car il ne fonctionne ni sur des états d'âme, ni sur des données psychanalytiques, ni avec des images musicales ou je ne sais quoi. Il n'existe que par la compréhension du signe, donc il fallait que le public possède tous les éléments textuels.

Y.K. — C'étaient des idées, souvent détournées ; construire l'opéra sur les rêves du communisme, le grand événement, presque religieux, du XX^e siècle. Donc à la manière qu'ont certains d'écrire des opéras sur de grands textes antiques ou religieux, il fallait servir le texte qui traitait de l'idéal communiste.

G.A. — Je me souviens d'avoir écrit dans le journal de Chaillot que pour écrire la musique de cet opéra, je considérais le communisme comme une chose ayant existé il y a mille ans... j'y étais obligé pour trouver la juste distance. Le temps m'aidait.

Y.K. — Le communisme était la grande obsession d'Antoine, comme utopie, comme échec, comme fait spirituel.

G.A. — L'aventure de la pensée contemporaine, Y.K. — et c'était généralement assez mal compris, à cause des jugements rapides. Très souvent il y avait des commentaires négatifs, teintés de la dérision avec laquelle on traite aujourd'hui le communisme. Déjà à l'époque en 1984. Mais on ne peut

pas traiter ça avec dérision, comme tragédie et comme contexte historique. Et je pense que dans l'avenir, dans disons trente ans, ce travail artistique sur la question idéologique sera perçu comme étant le seul qui ait existé vraiment. *L'Echarpe rouge* ou *les Apprentis sorciers* apparaîtront comme les spectacles qui traitent des grands événements du siècle au moment où il fallait en parler.

Evidemment, en dehors de ces deux spectacles, bien des points de vue dans d'autres pièces étaient étayés par une réflexion politique prenant en compte le marxisme, le communisme, comme une donnée.

G.A. — Et des images aussi,

Y.K. — des images emblématiques.

G.A. — Il imaginait Oreste en Grec communiste exilé, vivant en Roumanie ou en Bulgarie, et qui, la situation devenant plus calme, rentre ensuite chez lui. Comme des amis à lui l'ont vécu, en fait.

Y.K. — Ce n'était jamais fait grossièrement, c'est-à-dire qu'en observant un personnage, on pouvait avoir cette impression, cette dimension. On pouvait l'avoir aussi, en plus. Ce n'était jamais que ça.

G.A. — Antoine se servait beaucoup des émotions qu'il avait ressenties lui-même en observant des événements, des faits.

Y.K. — Il alimentait un peu son théâtre comme un romancier le fait pour son roman.

G.A. — il n'arrêtait jamais de raconter des histoires. Pendant les répétitions, il marquait une pause pour raconter une histoire qui nourrissait indirectement le sujet.

Y.K. — C'était une manière magnifique de faire de la mise en scène, qui était toujours hors propos, mais cet « hors propos » était constamment le cœur du propos et les choses se composaient par bribes...

G.A. — Ses histoires avaient deux objectifs, sans que les acteurs ne le sachent jamais : d'abord tout le monde était de bonne humeur, et ensuite on avait l'impression d'avoir écouté quelque chose de très intéressant. Ainsi, même si le travail ne fonctionnait pas très bien, l'impression était positive. La concentration était à son maximum et personne ne ressentait la fatigue.

Y.K. — C'était une attitude pédagogique, sans y avoir aucun sens péjoratif. Antoine était réellement un pédagogue, il voulait absolument partager ce qu'il savait. Son parcours d'autodidacte, son immense culture, le privilège dont il estimait avoir bénéficié en vivant si longtemps auprès d'Aragon, sa manière d'être, il voulait partager tout cela avec les autres.

Tous ses choix ont été conditionnés par deux personnes : son père d'une part, et Aragon de l'autre. Le regard de ces deux personnes a pesé tout au long de sa vie sur son parcours. L'anarchie et le communisme.



1. XII. 81
Ruggero IV,
da giovane?
Es'giu' Ruggero

Le bon sens au sujet. Nos amis, il est à voir, parvenant le
sens d'un sens au sens imaginaire. Je crois, de façon
certaine maintenant, que l'originalité duquel cette se
capacité. D'un esprit : à savoir celle du jeu lui-même
et celle des semblances. Au temps au sein de la fin d'une
série et le début d'une autre. Ce se au principe formel
moral, qui oblige à un style. Autrement dit, chaque action
dans laquelle le plaisir pour l'un plus à celui qui le suit,
dans quelque état de jeu qu'il soit. C'est-à-dire : d'une volonté
absolue envers le plaisir. Et le langage sera le
pour annoncer les amours formels et presser le
mouvement.

Pour le sens propre, il ne semble pas avoir besoin les
(et principes)
grands temps : faire, veut à tel ou tel point (longitudes,
tels, qu'ils-je?) et les faire au plaisir sans,
et ne pas à l'induire à illustrer d'un sens. Il y a les
sans qui entrent tout bien qui sont dans la construction,
tout pris.

Première journée



Distribution par ordre d'entrée en scène.

*L'annoncier, Pierre Vial
Celle qui accompagne l'annoncier, Jeanne Vitez*

*Le père jésuite, Serge Maggiani
Don Pélage, Antoine Vitez
Don Balthazar, Alexis Nitzer
Doña Prouhèze (Doña Merveille), Ludmila Mikael*

*Don Camille, Robin Renucci
La charmille, Jeanne Vitez
Doña Isabel, Anne Benoit
Don Luis, Redjep Mitrovitsa
La statue de la Vierge, Jeanne Vitez
Le roi d'Espagne, Jean-Marie Winling
Le chancelier, Gilbert Vilhon
Don Rodrigue, Didier Sandre
Le Chinois, Daniel Martin
La négresse Jobarbara, Elisabeth Catroux
Le sergent napolitain, Gilles David
Don Fernand, Gilbert Vilhon
Doña Musique (Doña Délices), Jany Gastaldi*

*L'ange gardien, Aurélien Recoing
L'alféris, Philippe Girard
Les serviteurs de l'auberge, Pierre Vial,
Jeanne Vitez*

Première journée

1. Discours liminaire de l'annoncier

suivi de l'ultime oraison du frère de Don Rodrigue, un père jésuite, dont le bateau fait naufrage au milieu de l'Atlantique.

2. Le jardin de la maison de Don Pélage

Don Pélage confie la garde de sa femme Doña Prouhèze à Don Balthazar, le temps pour lui de marier une certaine Doña Musique à un toucheur de bœufs.

3. Une autre partie du même jardin

Don Camille fait ses adieux à Doña Prouhèze, séparé d'elle par une charmille. Il l'aime et l'exhorte à la suivre en Afrique. Doña Prouhèze l'éconduit. Il lui donne cependant rendez-vous.

4. Une ville d'Espagne

Doña Isabel, qui vit sous le joug de son frère Don Fernand, indique à son amant Don Luis où et comment il pourra l'enlever.

5. Le jardin de la maison de Don Pélage

Doña Prouhèze révèle à Don Balthazar qu'elle a donné rendez-vous à Don Rodrigue qu'elle aime, précisément en cette auberge où Don Pélage veut que Balthazar la garde, et qu'elle fera tout pour lui échapper. Avant leur départ pour l'auberge, elle offre à une statue de la Vierge son soulier de satin.

6. Le palais de Belem au Portugal

Le roi d'Espagne, sur les conseils de son chancelier, choisit Don Rodrigue pour être le vice-roi des Indes occidentales et demande qu'on aille le quêrir de gré ou de force.

7. Le désert de Castille

Don Rodrigue et son serviteur chinois, fuyant les cavaliers du roi qui les poursuivent, font une halte dans la nuit. Le Chinois tente de dissuader son maître de rejoindre Doña Prouhèze. Non loin de là, Don Luis s'apprête à enlever Doña Isabel qui fait partie de la procession de Notre-Dame allant à la rencontre de celle de saint Jacques.

8. L'auberge au bord de la mer

La noire Jobarbara, servante de Prouhèze, apprend d'un sergent napolitain l'histoire de Doña Musique, sa présence clandestine dans l'auberge et son départ imminent pour l'Italie où il lui a fait croire qu'un roi de Naples l'attend pour l'épouser.

9. Le désert de Castille

Don Rodrigue, croyant porter secours à quelques pèlerins, a tué Don Luis mais il est lui-même grièvement blessé. Don Fernand le remercie et oblige sa sœur Isabel à le remercier aussi.

10. Le jardin de l'auberge

Doña Musique et Doña Prouhèze parlent de leurs amours. L'une veut apporter la joie à celui qu'elle aime, l'autre, être une épée au travers de son cœur.

11. Au bord de la mer, non loin de l'auberge

Le serviteur chinois avertit Jobarbara que Don Rodrigue agonise dans le château de sa mère à quatre lieues de là, qu'un assaut par ailleurs se prépare contre l'auberge en vue de capturer Doña Musique, et que Prouhèze, profitant du tumulte prévisible, doit rejoindre son amant.

12. Le ravin entourant l'auberge

Doña Prouhèze, déguisée en homme, s'échappe de l'auberge. Son ange gardien l'accompagne dans sa fuite.

13. A l'intérieur de l'auberge

Don Balthazar organise d'une étrange façon la défense de l'auberge.

14.

Il s'obstine à faire chanter le Chinois prisonnier et meurt sous le feu des assaillants qui réclament Doña Musique. Musique, elle, n'est pas là, mais sur la mer, en compagnie du sergent napolitain et de Jobarbara, toutes voiles dehors filant vers l'Italie.



Ce journal de bord a pour fil conducteur l'ensemble de mes notes prises au cours des répétitions. Elles ont été regroupées en sorte qu'elles suivent ici l'ordre chronologique de la fiction et non plus celui de la répétition. Un mois parfois sépare deux notes consécutives. L'alinéa, au commencement de chacune d'entre elles, marque cette solution de continuité. En regard, figurent les images du spectacle. Nulle n'est là pour légender l'autre.

J'ai retenu parmi ces notes celles qui me permettaient de raconter le cheminement de l'aventure tout en portant témoignage sur cette intelligence en action qu'était Antoine Vitez. Indices concrets d'un esprit souverain dans son art, j'ai voulu conserver à ces notes leur caractère aphoristique, lapidaire parfois, voire même énigmatique, confiant dans leur puissance évocatrice. Certaines sont sans doute l'exacte transcription de ce qu'il a pu dire, d'autres, plus synthétiques ou même très personnelles, relèvent de ma libre interprétation. Je les revendique toutes puisque j'en fus le scribe et laisse à chacun le soin de démêler s'il le veut ce qui de toute façon est en partage de manière proprement anonyme.

A l'ensemble de ces notes, j'ai joint celles qu'Antoine Vitez avait lui-même mises au net à des fins de publication. Elles apparaissent dans un autre corps et sont toujours suivies de sa signature.

Enfin ce journal intègre un certain nombre de documents archivés par notre metteur en scène tout au long de son travail : textes de Claudel, notes de service, correspondance, etc. La plupart de ces textes furent lus ou mentionnés au cours de la répétition. Ils constituaient l'autre substrat poétique de son activité théâtrale : un entrelacs de signes et de songes, comme il aimait à le dire.

L'art de la mise en scène est par nature second. Et ce journal de bord, s'il peut être lu pour lui-même, n'en demande pas moins du lecteur qu'il garde à l'esprit, ou mieux sous les yeux, le texte du poème qui fut cause de tout : *le Soulier de satin* de Paul Claudel.

Éloi Recoing.



Journal de bord

A quelques jours de la première répétition, il faut savoir que le théâtre est comme une machine qui pourrait exploser. Comment faire tenir ensemble ce qui partout ailleurs ne tient pas ensemble ? Comment donner sens à l'inextricable vie, quel que soit ce sens ? Mais aussi comment résoudre les tensions budgétaires qu'une telle entreprise engendre ? Il nous faut faire des choix cruciaux, fermer déjà des portes alors même que nous voudrions encore nous tenir sur le seuil de l'irréversible.

Tant d'heures de préparation pour en arriver là : démunis, impréparés et cette sourde angoisse d'avant le commencement. C'est en parlant cependant que les idées s'élaborent, en s'exposant à brûle-pourpoint les choses que s'imposent les lignes de fuite du projet. L'hiver touche à sa fin et la nuit tombe. Yannis et moi laissons Antoine seul à seul avec lui-même dans sa maison de bois et de verre pour cette veillée de l'Imagination avant le grand combat. « O quelle angoisse, quelle agonie ! » dit le poète.



ANTOINE VITEZ

16 février 1987

AUX ACTEURS
DU SOULIER
DE SATIN

Chers amis,

toute la distribution du Soulier de satin se retrouvera le dimanche 1^{er} mars à 20 h dans la salle de répétitions de Chaillot.

On établira, ce jour-là, un plan de travail, et j'exposerai, en compagnie de Yannis, les principes sur lesquels reposera le spectacle ; enfin on échangera quelques informations sur les représentations.

Je vous attends donc, avec impatience et beaucoup d'émotion.

A vous.

1^{er} mars 1987. Première répétition.
Hommage rendu à Jean-Louis Barrault
en présence de Renée Nantet-Claudé.

À Jean-Louis Barrault

Chaque soir, en donnant le Soulier de satin sur la scène illustre d'Avignon, nous penserons à celui qui l'a joué pour la première fois, Jean-Louis Barrault. C'était au Théâtre français, en 1943, et l'éclat insolite de la langue sembla aux spectateurs d'alors une manière de protestation contre l'abaissement, la déchéance acceptée, l'oppression.

Il n'est peut-être pas vain de rappeler cela aujourd'hui ; l'époque, ici, n'est pas si rude, et notre courage à nous est moindre. Jean-Louis Barrault nous a donné le meilleur de Claudé ; grâce à lui, on a fait entendre l'inouï, voir l'invisible. Affrontant pour la première fois ce poème, il a dû inventer aussi les formes de la représentation auxquelles il oblige, et par là se montrer lui-même à l'image du héros de la fable : grand aventurier du théâtre au vingtième siècle, découvreur de terres inconnues.

Qu'il accepte cet hommage, que nous lui rendons avec reconnaissance.

Antoine Vitez

18 Février 1987.

Madeline Renaud
JBarrault.

Cher Antoine Vitez,
votre très gentille lettre me va au cœur -
sous le signe de notre maître Claudé elle
celle une amitié -
une des grandes joies de ma vie aura été en
effet d'être le "médecin accoucheur" de Tétédon,
de "Partage", du "Soleil" et de "Chr. Colomb".
Personne, mieux que vous, n'était destiné à
la poursuite de cette démarche inépuisable -
Tous mes vœux pour votre travail - Madeline se
joint à moi pour vous adresser toute notre affection.

Le Soulier de satin raconte l'histoire de
Soi étendue sur le monde. Il n'y a pas
tant de personnages malgré les apparen-
ces et l'ampleur de l'œuvre ne l'empêche
pas d'être elliptique. C'est le théâtre d'un
seul homme que l'on doit mettre en
scène, « vite et mal » selon ses recomman-
dations.

Le Soulier de satin ou les mémoires
improvisés de Paul Claudé. Il nous faut
projeter dans le public l'intention biogra-
phique. Chaque acteur doit intégrer dans
son jeu un « comment vous dire » la tota-
lité de cette histoire. On n'a pas à répon-
dre seulement de son personnage.
Communion des acteurs. « Un seul grain
manque et le lien de la prière est défait. »
Ainsi Pierre Vial nous dit les premiers
mots et l'on pourrait croire qu'il va nous
lire la totalité de l'œuvre. Il donne le *la*
et *la nave va*.



Jouer *le Soulier de satin*, écouter *le Soulier de satin*, c'est faire un voyage. On passe d'un continent à l'autre, sans transition, et comme *sans bruit*. On n'abaissera certainement pas Claudel en disant qu'il est *aussi* Jules Verne.

Le Soulier de satin raconte une histoire d'amour, un amour qui est « le combustible » de toute une vie, la vie de Paul Claudel lui-même, à coup sûr, transfigurée par la poésie. C'est du même coup sa propre existence que le poète projette sur la scène du monde. C'est sa vocation à l'univers et son cortège de défaillances et de doutes qu'il confesse, de l'Afrique à l'Orénoque, de Prague à Panama, à travers les multiples personnages en qui il se divise pour faire passer de l'un à l'autre ses incertitudes et ses vérités. C'est sa recherche à lui du temps perdu, qui ne trouve sa résolution que dans l'instant de la séparation et de la mort, où « comme l'eau douce et l'eau salée se mélangent, ainsi la vie et l'éternité, la proposition et le consentement ». C'est l'odyssée d'un esprit s'expliquant derechef à lui-même le pourquoi de cette femme qu'il aime, ressassant les contradictions inhérentes à l'homme de désir, alors même que Dieu a mis, entre lui et le monde, l'Irréparable.

A jouer *le Soulier de satin*, on apprend que Claudel est tout autre que ce qu'on croyait de lui, même le connaissant bien déjà : pas un bavard, à peine un lyrique. Il n'y a nulle réplique qui n'ait son impérieuse nécessité dramatique. Lorsque parlent les statues des saints, dans l'église, à Prague, ou l'Ange gardien de l'héroïne, c'est encore drame et action : on voit de vrais personnages, causant et se contredisant, chacun souffre, et aucun n'est sans défaut. Comme toutes les choses et tous les êtres de l'Univers.

Avec Claudel on apprend encore que le théâtre est l'opération même qui métamorphose tout en humain. Pour comprendre quelque chose au monde, il faut bien qu'on lui donne forme humaine. C'est toujours un acteur, au demeurant, qui parle, déguisé en pierre ou en arbre, ou en constellation.

Cette œuvre, qui n'est que l'apparence d'un *auto sacramental*, n'est en vérité qu'une bouleversante entreprise de dissimulation et d'aveu à la fois, dans un style comparable à celui du Stravinsky de *Petrouchka* ou du *Sacre du printemps* : collage, impertinence, désinvolture sublime, anachronisme constant, de la vulgarité bourgeoise (dans le goût des prosateurs du début de ce siècle) à la pureté de saint Jean de la Croix ; toutes les formes sont ici inventoriées, et de même façon tous les modes de jeu sont par nous employés. On devrait être surpris, saisi par la révélation de l'Art moderne ; mil neuf cent vingt est là ; Claudel doit être arraché à la gangue des préjugés sulpiciens qui l'entoure.

Et cependant, derrière l'apparente confession de son auteur, c'est un monument d'innocence que le poète nous livre, un monument qui l'innocente et l'accuse tout à la fois peut-être, mais qui, en définitive, tente de fendre la muraille du cœur humain.

Sous les masques de la poésie nous déchiffrons la formidable confession d'un homme animé d'un double vouloir : que *cela* se sache, qu'on n'en perde pas la mémoire, qu'il soit quelque part inscrit dans la suite des temps, et nous sommes là, oui, nous, pour le lire et le dire, le moment sans doute est venu ; et aussi que *cela* se cache, à jamais scellé dans la beauté des mots qui sont comme les costumes du xvi^e siècle espagnol où l'action fait semblant d'avoir lieu.

Éloi Recoing
Antoine Vitez

(Scène 1) Le père jésuite exulte. Alors que tout sombre, il a le désir de mordre encore dans ce qui reste de vie terrestre.

Bonhomie et malice chez cet homme jubilant de sa joie. Le rire de Dieu sur un océan de douleur. L'érotique de l'exultation. Mais il y a toujours quelque chose de rageur chez Claudel dans son rapport au Créateur. « Pourquoi faites-vous le dieu avec moi ? »

Il énonce le contenu de l'œuvre comme s'il le travaillait dans le vent de la mer pour l'éternité. Il faudra à Rodrigue toute une vie pour comprendre et posséder ce que le père jésuite comprend d'emblée.

Vous trouverez ses des affions

Qui s'ajoutent au dessein principal et forment
Un équilibre de tout du pathétique au bucolique
Et l'usage rationnelle des correspondances
Ainsi que des séjours collectifs ou non
Qui ne sont pas forcément extraits de l'Inconnu
Nin de l'Inconnu en soi
Car le théâtre ne doit pas être un art en trompe-l'œil

Il est juste que le desmanège se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
Comme faisait Marguerite sur le Mont-Cabel
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
S'il lui plaît
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace

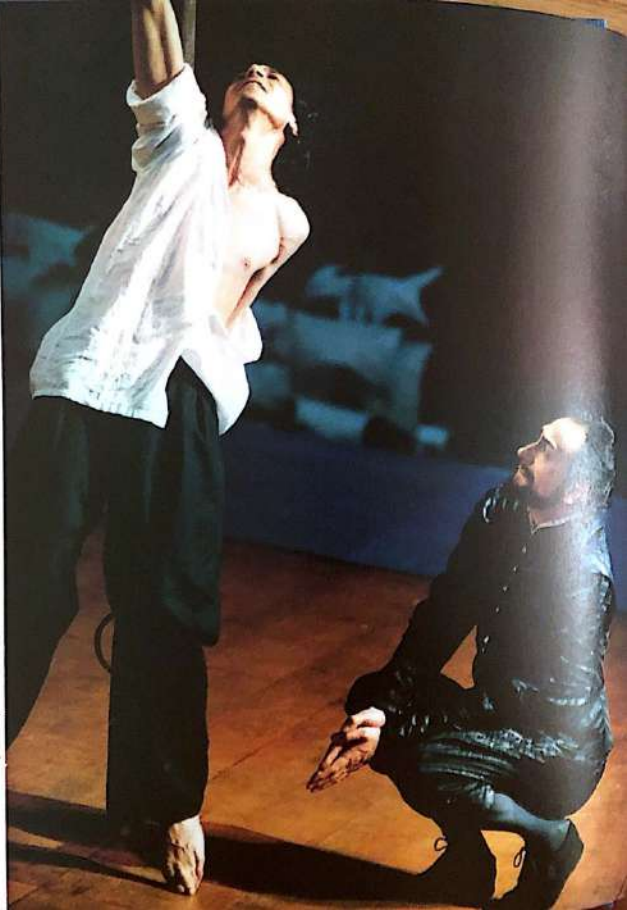
Son univers est sa pièce
A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
Qui dispose à son gré
Les sons les grès les démarches les masses les couleurs
Non pas dans le seul but
De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie
Mais pour faire surgir la vie ordinaire dans toute sa vérité
Car la pièce doit être un univers complet
Avec son créateur
C'est à dire la nature même
Et non pas seulement
La représentation d'un petit morceau
De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé

Guillaume Apollinaire
Prologue aux *Mamelles de Tirésias*
1918

*Cette réflexion de l'histoire littéraire
est à faire au *Seigneur de Sion*. Le savoir
après être le programme de l'histoire de
Maitre-leski. C'est au tout cas le programme
de notre époque à venir.*

A.V.

24.10.86





il demande à Prouhère une chose précise, insistante : sauve-moi ! C'est quelque'un qui remet à un autre tout le paquet de sa vie. Et dès l'instant que Prouhère lui dit qu'il ne vous aime pas, un commencement d'amour pourrait naître. Car il y a chez Prouhère une fascination de la trahison, une volupté à l'idée de se perdre.

Cette scène est un combat philosophique. Il faut que l'on perçoive l'affrontement des idées : le nihilisme de l'un face à l'optimisme tempéré de l'autre. Le texte de Camille est sur un plan idéologique impur, il divisera, et tout doit être fait pour le rendre incandescent dans son impureté même.

Cette histoire espagnole n'arrête pas de parler de la France de 1924. De Lyauté et d'Isabelle Eberhardt. Ne pas oublier non plus tout ce milieu du grand banditisme colonial où Claudel a failli plonger quand il était en poste à Fou-tchéou. Thématique d'Amalric transférée sur Camille.

"La fleur passe
mais non point le désir
qui fenne d'elle"

Comme lorsque j'ai monté *Partage de midi*, le drame amoureux initial et fondateur me guida : l'histoire qui a fourni le substance de toute une œuvre. La Polonoise rencontrée sur le bateau, alité en Chine, son départ le 1er août 1904 ; la naissance de la fille illégitime le 22 janvier 1905, la tentative de retrouvailles en Belgique, la haine pour l'amant (Amalric, Don Castille), le mépris et la défiance pour le mari (du Cila du Pélage). J'ai joué de Cila il y a 20 ans, il faudra que je joue Hélène ! La division en trois de la femme du bateau (Procrustes Minique, Isabelle dans le *Soulier de satin*, ou dans dans la *Trilogie* (Léon, Rachel), le *Centenaire de la Rose* : celui du *Peuple divin*).

J'ai lu à haute voix, comme un poème, à la suite. Les premières lignes du *Journal* publiés du Claudel. Tout prend son sens, alors. Son départ, premier août 1904. Commencé à Foch, septembre 1904. Naissance de Louise, 22 janvier 1905. Fendre la muraille (du cœur humain). C'est cela, notre sujet : il s'agit de montrer comment cela peut se fendre, la muraille du cœur humain. Il faut un intercesseur. Pour lui, on fut cette femme qui partit de Fou-tchéou, enceinte, il y a 21 ans. L'intercession est une opération douloureuse.

André Vigne

Le Soulier de satin est un feuilleton épique. On se doit d'aller vite, d'esquisser à grands traits et de manière désinvolte ce que le poète se représente. Une actrice sera la charmille. Tout doit être incarné. C'est la leçon du *Songe d'une nuit d'été* : le théâtre converti tout en humain et peut même faire parler l'unanimité.

Shakespeare va rejoindre le génie du monde; comme d'ailleurs il rejoint le monde; et rien ne leur est caché, mais si le rôle du génie du monde est de garder les secrets avant, et souvent après l'action, le propre du poète est de divulguer le secret, de nous prendre pour confidentes avant, ou pour le moins durant l'action. L'homme puissant et dépravé, l'instinct bûché plein de bonnes intentions, l'âme entraînée par ses passions, l'obscurateur calme, tous portant leur cœur sur la main, souvent contre toute vraisemblance. Chacun est communicatif et bavard. Bref, il faut que le secret sorte, disaient les pierres le proclamer. Jusqu'à l'inanité qui s'en offre; les choses du second plan parlent aussi, les éléments, les phénomènes du ciel, de la terre et des mers, le tonnerre et l'éclair, les animaux sauvages élèvent leur voix, souvent de manière allégorique, mais en prenant part à l'action dans un cas comme dans l'autre. Et le monde civilisé doit, lui aussi, livrer ses trésors; les arts et les sciences, les métiers et les professions, tout vient apporter ses dons. Les œuvres de Shakespeare sont une grande foire vivante.

Goethe

Shakespeare à n'en plus finir

Cette charmille qui fait écran entre les frères laisse place ensuite à l'éventail de Peuvrière. L'éventail déployé devant son visage vaut pour la charmille tout entière. Puis, l'éventail retrouve sa fonction première : le symbole est destitué. La labilité des signes, leur caractère transitoire, éphémère, participe du style de la mise en scène. Jubilation théâtrale à jouer des conventions les plus diverses.

Le thème du retour de l'enfant prodigue abordé par Camille nous ramène à l'immense œuvre exégétique de Paul Claudel. Il y a des trous dans le récit biblique par où s'engouffre l'exégète pour déployer son art.

À chaque instant de la répétition « enfiler pied à la terre » dans le jeu.

Scène IV Une simple hypothèse :

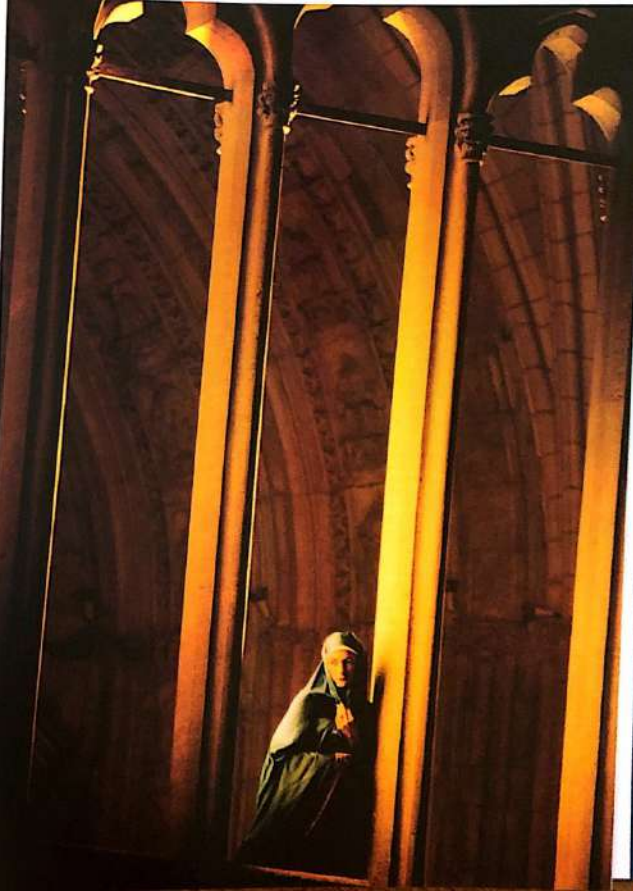
Label à la fenêtre du palais des Papes et Don Luis adossé au public. La scène est brève et brièvement répétée. Rendez-vous dans un mois ; c'est à peu près le temps qu'il nous faudra pour parcourir la totalité du *Smolier*. Ce constat nous laisse entrevoir la mesure de l'entreprise.

Scène V La difficulté essentielle : jouer cette œuvre profondément intimiste à ciel ouvert, dans l'immensité de la cour du palais des Papes.

Quelle type de femme raconte

Peuvrière, dans la France des années vingt ? On songe à mademoiselle Julie.

C'est une femme « incarnée », provocante, une grande cavale indomptable et une aventurière. Elle a le diable au corps. Sa présence inconcomode.



Balthazar est l'ami de la famille, la bonté même à qui l'on peut se confesser. Il parle à Prouhèze comme un père à sa fille. Donner à voir leur affection mutuelle tout en gardant les corps à distance.

Cette scène ressemble à celle du cimetière dans *Partage de midi*. Scène de confiance sur la vie conjugale. Il y a du raffinement dans la pensée de Prouhèze qui tourne à la torture de l'esprit.

Vient un moment où Balthazar se sait condamné. Son destin est scellé par l'offrande diabolique de Prouhèze à la Vierge.

C'est dans le caractère de Rose, *alias* Ysé-Prouhèze, que de faire des choses incroyables. Nous devons mettre en scène l'incongruité du don.

Souvent dans le texte de Claudel manque entre les répliques un élément du raisonnement que la mise en scène doit reconstituer.

A cet instant, Prouhèze ne croit pas du tout aux anges. Dans l'économie du rôle, il est bon de faire partir Prouhèze, théologiquement parlant, de plus loin. Le personnage est encore dans l'enfance de son histoire.

Il est intéressant de lire ce qu'écrit Claudel sur l'expérience de sa conversion. Il n'en parle pas de manière métaphorique. Il a véritablement senti la présence physique de quelqu'un.

Les répétitions ont quelque chose d'apaisant. Nulle angoisse jusqu'alors. Insouciance radicale. Nous ne forçons pas le pas ni le sens. Tout notre effort consiste à exaucer la parole du poète. Tout doit être fait pour qu'on l'entende. A quoi bon le percer à jour si c'est pour n'en rien percevoir.

(Scène VI) Énoncé d'un principe : ne jamais répéter les entrées. Dans ce théâtre, on n'entre pas, on est. C'est la philosophie même du spectacle. Plus tard, le montage se fera à la va-comme-je-te-pousse.

L'acteur nous donne l'image d'un roi visionnaire. Il voit par-delà l'océan. Un roi souffrant et impétueux. Sa souffrance naît d'avoir à diviser son autorité. Il lui est impossible d'être ici et là-bas. Alors il rêve à cette terre dont il est le maître et qu'il n'a jamais vue.

Jouer cette scène entre le chancelier et son roi comme un auto sacramental où l'on voit un archange discuter avec Dieu d'une femme, l'Amérique, qu'il s'agit de donner à un homme. Ce roi d'Espagne est à l'image des peintures du Greco. D'un caractère lyrique et extatique.

C'est aussi un militant de l'illimité. Il épouse l'Espagne et fait oblation du plaisir. Il communique cependant avec tout l'univers, le corps du Christ, en tous les points du globe.

Attaquer la scène avec l'énergie expansionniste de quelqu'un qui a besoin de l'audace de l'âge. Le roi entraîne le chancelier dans un piège avec une énergie absolument faustienne. Le jeu donne à voir ce feu central qui le consume.

Le spectacle sera long et il faut éviter de multiplier les « épisodes » à l'intérieur de chaque scène, quelle qu'en soit la longueur. Travailler plutôt chacune d'entre elles comme un unique plan séquence construit autour d'une idée fondamentale et qui commande tout.

Mettre en scène suppose d'allier visions et raisonnements. « L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination. »

Il y a une manière « drue » de parler le texte qui reste à trouver. Si la voix donne trop d'harmoniques, tout devient plus confus.

(Scène VII) Le personnage du Chinois porte en lui une part de convention théâtrale : il est un moyen drolatique de faire entendre la théologie.

Autre loi du spectacle : le spectateur doit comprendre d'emblée qui est le protagoniste de l'histoire.





Rodrigue et son serviteur, sur le modèle de Don Juan et Sganarelle ou de cet autre couple célèbre : Don Quichotte et Sancho Pança. Le poète se divise en ces deux figures. Conversation sans cesse reprise avec lui-même.

La créature païenne se fait de la religion chrétienne une idée païenne mais nous devons lutter dans la mise en scène contre la tentation de l'imagerie naïve. Ce n'est pas un Chinois d'opérette mais plutôt un descendant d'Arlequin qui cherche à déridier Rodrigue.

Le Chinois se fait grossier quand il parle du corps de Prouhète et Rodrigue ne relève jamais. S'il était un personnage de Marivaux, il protesterait. Ici, cela lui est égal.

Rodrigue est comme une note tenue. Il doit être absolument immobile. Un point fixe obsédant comme peut l'être ce point blanc sur la mer à quoi son esprit se raccroche. Et le Chinois, d'une mobilité extrême. Par des assauts rhétoriques successifs, il tente de casser ce caillou, oui, de fendre la muraille du cœur humain et d'accoucher Rodrigue de son secret. A ce jeu le Chinois se fatigue. Il est alors temps d'utiliser la fatigue de l'acteur pour reposer le jeu du personnage.

Énoncé par Antoine d'un principe essentiel dans la conduite des rôles : quelles que soient les vérités profondes formulées par le personnage, le fait qu'elles soient incluses dans des situations les relativise. Il n'y a jamais adéquation absolue du personnage à ce qu'il dit, de par la situation.

Il faut plonger dans la vulgarité française et se venger de sa beise en l'exposant cruellement sur la scène. Ce sergent nous vient tout droit de l'infanterie coloniale. Avec un peu de pacoille il séduit la négresse dans l'espoir de la baiser. Tout le début de la scène se joue sur le mode des premières répliques

Rodrigue ne parle tant que parce qu'il est à la recherche éperdue de l'équilibre. Sa poésie est le masque du mensonge : c'est sa manière à lui de faire tenir ensemble l'inavouable. La forme sublime chez Claudel est souvent le voile de l'obscénité.

Quand nous dirons les derniers mots de l'œuvre, Rodrigue sera cet homme « brûlé », réduit en un sanglot de pourpre.

Et l'on voit comment Claudel fait de sa vie une œuvre d'art. « Même le péché ! Le péché aussi sert » à écrire le *Soutier de satin*. Avec le temps, tout devient légendaire, mais le désir couve encore et rien n'est résolu. La passion amoureuse a fait perdre à Claudel de son arrogance et de ses certitudes. C'est émouvant de penser que « la fleur passe mais non point le parfum qui émane d'elle ».

Respecter le verset claudélien donne une agilité et une volubilité à la parole des personnages.

Un chef d'orchestre transmet l'énergie de son corps aux exécutants. Il mime la totalité de la musique.

Il la « pantomime ». Le metteur en scène fait de même avec la musique du texte mais le temps de son exécution n'est pas donné, il est déduit. Ce temps du jeu peu à peu s'ajuste à l'espace et sa justesse rend justice au poète.



La salle de répétition est située sous les escaliers de l'esplanade du Trocadéro. Le mercredi, les enfants les dévalent sur leurs planches à roulettes. Et nous sommes mercredi. C'est à pleurer, ce bruit dont il faut s'abstraire par un effort mental permanent.

(Scène VIII) Cette scène est un cliché. Mettre en scène le cliché en montrant que c'est un cliché. Et pour commencer, faire jouer la négresse par une actrice à la peau blanche.

Le sergent napolitain est un personnage fletif mais poète et qui fait donc proliférer la pièce en inventant de lui-même un autre personnage : le vice-roi de Naples.

du *Médecin malgré lui*.

Antoine se souvient de la manière dont on jouait Claudel autrefois : ça semblait toujours étrange, aérien, suavement énigmatique. Pour la première fois, la langue de Claudel va se faire entendre. On risque d'être surpris et de nous accuser bien sûr de l'avoir trahie.

Il faut à tout prix jouer la pièce. Ce qui ne veut pas dire : jouer vite. Mais cette obligation de raconter, de mettre en œuvre le théâtre, est un moteur transversal à tous les rôles.

Qu'est-ce que cette colombe à l'épaule de Musique sinon ce signe qui n'existe pas, par quoi chacun se reconnaît.

A des écrivains qui lui demandaient :

que faut-il écrire? Staline répondit : écrivez la vérité. Antoine clôt la répétition sur cette parole pythique.

(Scène IX) Tout dans cette œuvre semble crypté, mais tout s'échappe, tout s'événite, des lors que les acteurs s'en emparent. Secret de Polichinelle inaccessible à certains pourtant. Mais l'acteur,

besoin de preuve pour aimer. « Heureux celui qui croit sans voir. »

Nous devons mettre en scène Musique telle que Prouhèze la voit. Cette Musique est l'autre versant d'une même femme : la Rose idéale avec laquelle on aurait pu vivre dans l'insouciance d'aimer.

Musique est le comble de l'innocence,



lui, est un révélateur. Les plus subtiles anamorphoses d'un texte acquièrent un visage et une voix. Ce peut être fulgurant ou bien le résultat d'une combustion lente.

Scène maudite. Toujours un acteur manque à l'appel. Et le sable s'écoule. Mais souvenons-nous : « Le temps ne manque pas, c'est nous qui lui manquons. »

(Scène X) Qu'est-elle donc cette Musique? Une abstraction? Un tumulte? La joie? On assiste au départ de la scène à une exposition de soi. L'espégle au cœur aplie harèle cette femme avec l'insolence d'une adolescente, certaine que le bonheur lui adviendra. Musique n'a pas

une fille de l'air qui traverse les murs, frappée d'irréalité et pourtant bien là, enlétante, revenant à la charge, obligeant Prouhèze à sortir de son enfermement, l'accouchant d'un secret.

La divine Musique épouse les moindres replis de l'âme de Prouhèze. Son art de la divination est total. La divination est souvent inconsciente d'elle-même.

La situation de base est ici la même qu'entre le Chinois et Rodrigue. On voit une femme fixée dans ses pensées, dans l'attente de cet autre qui lui est interdit, et une Musique qui est la mobilité même et qui l'environne de toute part et qui s'apaise peu à peu la muraille autour du cœur de cette « ensevelie ».

Le plus souvent, c'est en gros plan qu'il faut jouer *le Soulier de satin*. Une chose que le cinéaste Manuel de Oliveira a bien comprise.

Musique est une allégorie mais aussi une jeune fille très réelle qui découvre l'amour et s'en ouvre à quelqu'un de plus âgé. Mais il se trouve que la vie ne vivifie plus Prouhèze.

Des choses dites en répétition, certaines ne peuvent être comprises, entendues du public. Mais si les acteurs les pensent et les comprennent, leur jeu, d'une manière ou d'une autre, en portera la trace.

Musique dit : je suis l'amour sans obligation ni sanction. Et Prouhèze lui répond : moi, j'ai besoin de l'obligation et de la sanction.

Douce quiétude de la répétition. Nous travaillons dans l'urgence et dans l'éternité. On est si bien au chaud dans la fiction que cela pourrait n'avoir jamais de fin. Antoine évoque la possibilité de s'attaquer à des textes encore plus gigantesques, la Bible par exemple.

29 mars. La lecture dans l'espace de la totalité de l'œuvre bientôt achevée. Et ce constat d'Antoine paraphrasant Claudel : la femme est une croix possible pour l'homme qui demande la souffrance.

Éternel problème de la nudité au théâtre, ici résolu par l'accessoire du tonneau qui donne la règle du jeu. Ou comment convertir une stratégie d'évitement en un choix stylistique essentiel dans la respiration du spectacle.

Catherine Clément



Tous les moments d'informations dont cette scène est truffée doivent être joués sans trop de « couleux » pour donner au spectateur une chance d'entendre et de comprendre. Antoine rappelle à cette occasion la manière qu'avait Hélène Weigel dans *la Mère* de se tenir à la lisière de l'incarnation et de l'explication. Manière que l'on peut par analogie dénommer un *sprechgesang* de l'incarnation.

La masse des paroles est telle dans cette pièce qu'il n'y a plus tellement de place pour le mouvement. La mise en scène se doit d'être économe. Nous sommes, comme Scheherazade, dans l'obligation de raconter, sous peine de mort, la vie légendaire de Paul Claudel, et tout devra être fini quand le soleil se lèvera sur la cour du palais des Papes.

Si le spectacle « achevé » gardait quelque chose du plaisir naïf de la répétition, ce serait merveilleux pour le spectateur.

23 mars. Yannis Kokkos nous présente la maquette. Un petit radeau sur le bleu de l'immensité, ou entre ciel et ciel, c'est selon. Quelque chose comme l'espace d'un ex-voto à volonté, un grand livre vierge d'images prêt à les recevoir toutes. Sur l'orbe de la mer, la beauté d'un bric-à-brac, en réserve de signification. Tout semble inspiré de ces feuilles des saints que le vieux Rodrigue imagine au bout des doigts de Daibutsu.

(Scène XII) L'ange gardien doit être le plus terrestre possible. Il pleure et souffre comme toutes les créatures. Il ne manque pas de malice non plus. Il est même un peu vaniteux.

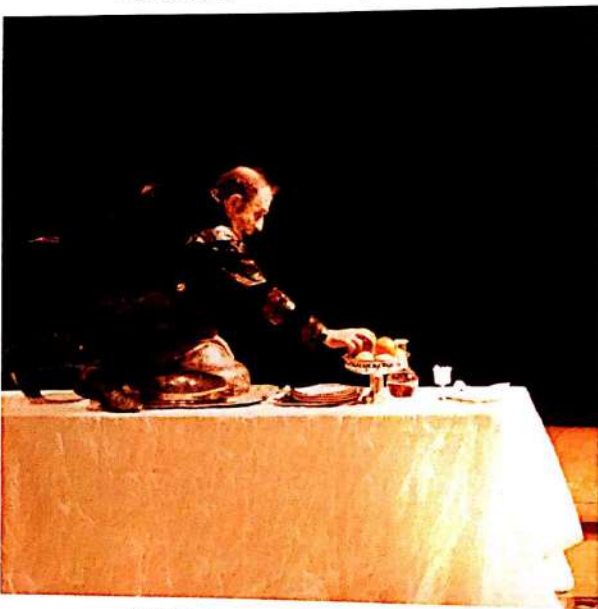
Que voit-on ? Un homme inquiet qui cherche à venir en aide à quelqu'un dans la détresse. Et qui ne peut pour le moment que la soutenir du regard, comme un manipulateur de Bunraku semble le faire pour sa poupée. Ne dirait-on pas qu'elle reste souveraine dans le choix de ses mouvements ?

Du monologue de l'ange gardien sourd un ton provincial populaire nappé d'une voix bourgeoise vieille France. C'est la voix de Claudel mais aussi celle d'Aragon. Grande parenté entre ces deux-là. Parenté de langue et de milieu. Tous deux sont nés avant 1914 et cela nous donne cette voix parfaitement datée.

Nous jouons que Prouhète ne voit pas son ange gardien mais il serait bien qu'un instant on puisse penser qu'elle le voit. Et puis non. La scène finale entre Faust et Marguerite se joue sur ce mode.

Trouver l'Amérique en cherchant l'Inde : c'est à cela, bien souvent, que la répétition ressemble.

(Scènes XIII et XIV) Le printemps est là. Nous savons que le Soulier de satin passera par les quatre saisons. Nous nous



Le metteur en scène est un ange gardien à sa façon. Il voit au-delà de son regard ce que la créature manifeste et il le lui renvoie. Il soutient de ce même regard cet être en souffrance qui ne souffre de rien sinon d'être l'être le plus exposé. C'est cette attention de tous les instants qui fait être le théâtre. Voyance et compassion. Un don de soi qui ne réclame aucun dû.

installons dans la durée avec délice. Nous sommes des reclus, ouverts sur la totalité du monde.

Don Balthazar aime les femmes, la Femme, la grande humiliatrice. A l'heure du plus grand danger, l'homme devient sourd. L'Alfêrès, quant à lui, est l'expression de l'incertitude du public. La mauvaise foi du discours de Balthazar se traduit par une très grande logique de

l'énonciation. Plus il est posé dans l'énoncé du problème, plus apparaît l'illogisme inclus dans le récit.

Il faut rendre plus opéradique le picaresque de la situation. La décision de la mort de soi est prise par lassitude mais avec lucidité.

La folie de Balthazar devient de plus en plus dangereuse et l'Alfêrès s'éclipse faute de comprendre pourquoi cet homme met en scène sa propre mort aussi minutieusement. Il est clair que l'intention de Balthazar est de mourir, mais selon ses propres fins.

Il faut étendre le banquet de Balthazar à l'espace tout entier. C'est l'adieu à la terre. La mort dans la nourriture, grandiose, pathétique et sublime.

Moi, Balthazar, je veux me sacrifier pour que Prouhèze et Musique puissent rejoindre leurs amants. Je suis celui qui sauve les femmes des mariages forcés, et si mon personnage doit mourir pour que vaille la fiction, qu'il meure alors dans la beauté.

Chanter est la plus terrible torture que Balthazar puisse infliger au Chinois. Tout peut se lire aussi d'une manière plus scabreuse si l'on s'amuse au jeu des équivalences : je n'ai pas de guitare, se désespère Balthazar, autrement dit pas de Musique, pas de femme, je vais donc faire chanter le Chinois — ce qui dans l'argot des années vingt signifiait très clairement : se masturber.

D'une manière générale la circulation des objets doit être prise en charge par l'ensemble des acteurs. Chacun est l'ouvrier d'un rêve. Qu'il soit en scène ou non, il est en jeu, solidaire de la totalité du déroulement théâtral en tous les points de l'espace et du temps. Cette conception est, pourrait-on dire, une approche laïque de la communion des saints. L'acmé de la représentation est à ce prix.

Je comprends aujourd'hui ce qui faisait, en 1947 et dans les années qui suivirent, l'originalité du théâtre de Jean Vilar. Sur la scène du palais des Papes, comme à Chailot, l'acteur n'est pas, il entre. Il n'y a pas de rideau qui se lève sur quelque intérieur, quelque lieu, même imaginaire, où l'acteur se trouverait d'avance, et qu'il devrait nécessairement, par son jeu, commenter.

Non, il n'y a rien d'autre que la scène. L'acteur entre, transportant son siège, s'assoit, ouvre la bouche. De ses mots il fait l'espace; il faut plutôt dire qu'il est à lui seul l'espace. La mise en scène du Soulier de satin doit procéder de ce principe; le texte du poème y engage. Chaque acteur est à la fois un personnage et l'espace occupé par lui. Et comme dans un livre, les acteurs se succèdent sur la scène ainsi que se succèdent les pages du récit. Il n'y a pas d'interruption, il faut laisser place au suivant, la parole entre à force dans l'action, l'obligation d'avancer — autrement dit de raconter l'histoire — domine tout. Mais pour représenter le Monde entier, sa grandeur, il faut la petitesse du théâtre. Car aucune scène ne sera jamais à la mesure du Monde. Il serait fou de vouloir gonfler la mise en scène comme un ballon grotesque pour la porter aux dimensions de ce que l'on évoque. Tout au contraire, l'énigme proposée par le sphinx Claudel est d'avoir à trouver la forme qui donnera, sur l'aire étroite et nue de la scène, tout le sens. Car le poète dramatique est toujours comparable au sphinx : à tous les moments de l'histoire, le théâtre nouveau apparaît injouable, inadapté à ce que l'on croyait savoir; on apprend avec les siècles. Claudel, heureusement, déconcerte et interroge encore, il n'a pas atteint la glorieuse innocuité des classiques.

Le secret de cette œuvre-ci tient sans doute à la présence de l'auteur lui-même en son centre, non point seulement représenté par un personnage — ce qui serait, à tout prendre, commun —, mais là comme un manipulateur, et brulant sans cesse son propre jeu. Car il s'agit pour lui de cacher sa vie tout autant que de la dévoiler; ou plutôt de la montrer toute crue, mais de telle façon qu'on n'ose pas en reconnaître aisément la nudité. Ce qu'un autre appela le *mentir vrai*. Chaque acteur qui entre porte un peu du secret, il en délivre une parole, dissimulée souvent dans les premières lignes de chaque scène. En cela s'établit l'accord entre la forme héritée de Vilar et l'intention du poème. L'acteur entre et il parle. On va savoir.

«Ne toussiez pas», dit l'annonceur.

Antoine Vitez



Entre-temps (I)

Pierre Vial

« Écoutez bien, ne toussiez pas
et essayez de comprendre un peu. »
(L'annoncier)

Antoine savait que je n'attendais pas après lui mais si je n'avais pas été choisi pour être de cette aventure, cela aurait été terrible. Ce personnage de l'annoncier, immuable au gré de ses métamorphoses, était quelque chose qui me convenait parfaitement. L'idée d'un super-Fregoli. Tout mon enseignement au Conservatoire est fondé sur l'importance des petits rôles. C'est moi qui ouvrais le *Soulier de satin*. J'avais pris la voix de Claudel. Je donnais le « la ». Et voilà, nous étions embarqués.

Antoinette au fond, demandait à chaque acte d'inventer sa mise en scène. J'étais le personnage qui ne changeait pas, qui aurait pu être le *Souffler de satin* à lui tout seul. Un acteur reposant, sur lequel je me reposais. Un journaliste m'a surnommé « l'ami d'Antoine » parce que j'étais assis aux yeux d'Antoine la veille grande de la décentration. Il y avait toujours chez lui à la fois de l'ironie et de la bienveillance à l'égard de cette idée mais ce n'était pas une idée morte et noire attirée là pour en témoigner. Antoine a créé des troupes d'amitié. L'amitié était pour lui une valeur essentielle. Dans la confiance, il avait besoin de la chaleur de la répétition et de la bienveillance. Ça ne pouvait fonctionner que comme ça. Le principe pédagogique essentiel d'Antoine était de partir toujours de ce qui était bien dans ce qu'il voyait. A quoi bon s'appuyer sur le mal ! Il n'y avait rien à retirer de la souffrance. A l'épécisme, au théâtre, il n'y avait toujours eu la nécessité du *Souffleur*. Cette notion de plaisir gouverne tout le *Souffleur de satin*.

Ce fut une grande erreur de ne pas commencer par une intégrale. Après les deux premières soirées, Antoine a eu un accès de désespoir absolu. Un vent de panique s'est emparé de certains. Antoine pleurait comme un enfant. Et puis vint la première intégrale qui a tout réparé et au-delà. Cette nuit-là nous a tous transfigurés. Désormais il y a ceux qui auront été de cette aventure, et pour qui plus rien ne sera comme avant.

Claudel est l'homme de théâtre qu'Antoine a le plus aimé. Un galopin poète découvrant un poète galopin. Et puis il a rencontré l'adversaire et l'a aimé au risque de la folie. Ça le fascinait de mettre en scène un « sieffé réactionnaire » doublé d'un rimbaldien anarcho-révolutionnaire. Il n'a pas cherché à masquer les contradictions mais à les exalter. Et, au

fond, il avait de l'indulgence pour cette entreprise de Contre-Réforme, virulente et passionnelle. N'avait-il pas lui-même rêvé d'étendre à l'humanité tout entière le communisme ? L'erreur de Claudel n'était pas plus grossière que la sienne. Son utopie catholique pas moins étrange que celle pour laquelle il avait si longtemps milité. Il mettait en scène avec délectation ces moments particulièrement contrariants pour sa propre pensée.

Et puis, dans la forme même de ce théâtre de Claudel, il y avait une grande parenté avec la manière propre d'Antoine de faire de la mise en scène. Claudel n'est pas un perfectionniste, pas plus qu'Antoine ne l'était. « Vite et mal » est leur mot d'ordre commun. L'écriture de l'un et le théâtre de l'autre n'ont pas à se corriger de leurs défauts.

Il y a aussi sans doute quelque chose de l'ordre de la vie privée qui a rendu Antoine si réceptif au drame de Claudel. Cette contiguïté de l'amour et de la politique. Son sentiment profondément légitimiste en amour comme en politique mais aussi son goût de la désobéissance. Car aimer c'est désobéir, n'est-ce pas ?

Propos recueillis par Éloi Recoing

Jany Gastaldi

« Mon chant est celui que je fais naître. »
(Doña Musique)

J'ai rencontré Antoine pour la première fois au Conservatoire. Il avait au début une classe d'ensemble dont je faisais partie. J'ai été tout de suite fascinée par la liberté, la souplesse, la profusion d'inventions qu'il nous proposait. C'était très gai et riche en découvertes de soi-même, des autres, du théâtre donc. Oui, le théâtre, c'était aussi cela. Comme si je découvrais l'art moderne, Picasso. Tout était permis. Mais Antoine était aussi un rigoriste. Nous apprenions à dire les vers de Molière ou de Racine avec un grand souci de pureté. C'était un passionné de la grammaire, un musicien de la langue française. Antoine est devenu mon maître ; je l'aimais, je l'admirais, il me faisait confiance.

Puis ce furent mes premiers spectacles avec lui au théâtre des Quartiers d'Ivry, *Andromaque*, *Electre*, *Faust*, *Mère Courage*... Du théâtre avec très peu de moyens et beaucoup de passion. Il m'écrivait : « C'est notre œuvre commune. » Oui, ce qui me lie à lui est profond, indestructible. Je l'ai suivi vingt ans.

Je pense à certains rôles qui m'ont peut-être plus marquée que d'autres : la muette de *Mère Courage* par exemple. Catherine, dis-

gracie, qui sait, qui voit et comprend plus que les autres mais qui est impuissante à l'exprimer. Ophélie également, ce délicat passage de l'adolescence, cette femme-fleur, proche des forêts, des animaux, l'hypersemblable de cet instant qui a été massacré par les autres, Hamlet mais aussi son père et son frère, et qui la conduit à la folie. « Tu scènes de la Salpêtrière », disait Antoine. Pour cette scène-là, s'en était remis à mes propositions. On ne peut pas indiquer la manière de jouer la folie à un acteur. C'est quelque chose de trop intime et profond en chacun de nous.

Mon dernier spectacle avec Antoine aura été *le Soulier de satin*. La folle Muscade n'en peut être que toi, m'écrit-à, cette musique entendue en 1971 dans Hermione et jamais depuis. « J'étais donc Doña Muscade. Dans le dictionnaire, Doña signifie « la dame ». Dans leurs mouvements, elle paraît que les autres célèbrent » (Pythagore). J'y pensais, une musique que je me souviens des répétitions-fléaux de l'emploi du temps méticuleux et draconien. Ce n'était pas de la musique. Ce n'était pas de la musique. Il ne fallait pas dépasser « son temps » car les camarades de la scène suivante paieraient d'impudence. Finalement, nous avions pu le temps. Comme pour cette scène si difficile de l'acte II, la scène de la Muscade et le violon de Naples, cette scène de l'initiation mystique : « Qu'est-ce que tu entends ? Une folle musique ? »

Chante un peu cette musique... » Je ne puis quand je voudrais... » la divine musique est en moi. » Ouf! Nous n'en venions pas à bout. Et puis finalement cette fébrilité péronienne des ultimes répétitions. La recherche, au dernier moment, de *la Nuit transfigurée* de Schönberg, avec Marine Viard. « C'est la musique de Musique », disait-elle. Et le rouleau d'aluminium, qui figurait le ruisseau, définitivement abandonné pour cause de minimal ! L'éclairage y supplée. Et les dernier chant des oiseaux, le soir, dans la cour du palais des Papes. Et leur premier passage dans le soleil levant. Et le public délire, toujours là, à jamais découvert dans la lumière du jour. Je ne pourrai jamais l'oublier. Un jour, nous l'avons sauté, vingt minutes sous la pluie. Les costumes trempés, couverts de boue. Il était neuf heures du matin. Comment pourrais-je oublier tout ça ?

J'assistais toujours à la dernière scène de mes camarades, Madeleine Marion en religieuse et Pierre Vial, l'aumônier qui disait à Didier Sandre : « Mon fils, il ne faut plus regarder que les étoiles. » J'avais les larmes aux yeux. Même la mort était au rendez-vous de cette aventure — je ne peux pas parler de spectacle — puisque notre ami Gilbert Vilhon n'a pu reprendre son rôle à Paris. Je le revis, assis, dans l'entrebâillement d'une porte où

il faisait frais», attendant, épuisé, mais si vaillant à peine le pied posé sur scène.

Et je voudrais dire encore que l'envers du décor, nos coulisses, était extraordinaire. J'aurais voulu le filmer. Nous étions très tendus, un peu euphoriques, programmés pour durer douze heures. Parfois nos attentes étaient longues. Nous essayions de dormir sur des lits de camp. Une habilleuse nous révélait pour monter sur scène à quatre heures du matin. Je me souviens du repas pris en commun avec toute l'équipe, dans la nuit, à moitié maquillées, enfarinées, à moitié habillées, endormies ou très excitées suivant l'humeur. C'était le bonheur.

Et avant les saluts, les derniers messages du régisseur Alain Pincel, parlant bas au micro, dominant ses ordres pour le son, la musique — plus pour la lumière puisqu'il faisait grand jour —, notre régisseur-capitaine était toujours là.

Le Soulier de satin, ce fut pour moi : la première fois que je jouais Claudel, l'éphémère dernier cadeau d'Antoine, un moment de grâce.

Aurélien Recoing

«*Même le péché ! Le péché aussi sera.*»
(L'ange gardien)

Antoine voulait que l'ange soit enrhumé, ou qu'il soit comme ces chauffeurs de bus que l'on rencontre la cigarette au coin des lèvres, un personnage incarné dans la vie de tous les jours. Il nous indiquait des choses concrètes à jouer pour représenter l'Indicible.

Dans le texte, comme dans la représentation, il y avait deux anges gardiens : l'un, simple travailleur du ciel, commis d'office, capable de pleurer comme pleurent les hommes — mais ses pleurs étaient des plumes d'ange — ; l'autre, ange supérieur, ayant évolué en même temps que sa proie, sa protégée, Dofia Prouhèze.

Et puis un jour, Antoine parla d'un fil et de l'hameçon dans le cœur de Prouhèze. Durant toutes les répétitions, ce fil n'exista que dans l'imaginaire, d'une manière abstraite. Je le mimais en quelque sorte. Mais cette histoire de fil me troublait. J'avais envie de le matérialiser. J'en parlais à Ludmila et, au dernier moment, dans la cour du palais des Papes, nous le tentions. J'accrochais un véritable hameçon à la robe de Prouhèze et l'ange déroulait le fil sur quinze mètres. L'événement, comme disait Antoine, était considérable. La somme des relations entre l'Angle

et Prouhèze était fixée dans cette image. C'était une image qui venait de loin.

On travaillait dans l'abstraction, et soudainement on concretisait. On répète sans costumes et sans décor, on rêve l'espace et les choses lentement se révèlent comme d'un négatif au positif. Il y avait eu un long temps d'exposition.

En vérité, ce temps d'exposition aura commencé dès l'origine de ma vocation. Quand, à seize ans, je demandais à Antoine des conseils pour faire du théâtre et rentrer au Conservatoire, il fut en quelque sorte pour moi un ange gardien dans mon apprentissage et je pense qu'il l'est plus que jamais.

Notre relation de travail était étrange car, étant un ami de ma famille, il se montrait d'une certaine manière plus dur et plus exigeant envers moi, ne sachant trop comment instaurer ce rapport du maître au disciple, mais je le comprenais et ne m'en formalisais pas, me prêtant volontiers au jeu. En ce temps-là, il nous apprenait à mettre en scène le Conservatoire même dans sa totalité, à utiliser le moindre espace pour en faire du théâtre, de la cave au grenier.

Il y avait une correspondance effective entre son théâtre et celui de Claudel. Un théâtre « au long cours ».

Sa façon de nous distribuer était visionnaire. Il me donnait des rôles difficiles à jouer. Je pense à Claudius, par exemple, dans *Hamlet*, où je portais sur les épaules le meurtre d'un frère. J'étais, personnage et acteur, dans une souricière. J'en suis sorti, après la reprise, comme grandi. Il avait élargi mon champ d'action. Il m'avait renvoyé ce qu'il voyait de moi à cet instant donné, pour plus tard, sans complaisance aucune. Il m'a fait aimer la métamorphose.

Il était là avec sa gravité et son insouciance, disant qu'il faut toujours faire, faire et refaire. On avait à nos côtés quelqu'un porteur d'une éthique. Sa mort a laissé nombre d'orphelins. On comptait avec lui. Il était pour nous un point de repère. Et au fond il le restait. Par instants je retrouve chez d'autres quelque chose de lui, et ça me donne confiance. Le plus bizarre est qu'il a été la pierre angulaire du théâtre en France et que ça ne me paralysait pas pour autant. Je ne pensais pas à ça. Il était mon ami.

Didier Sandre

«*Laissez-moi m'expliquer !
Laissez-moi me dépêtrer de ces fils
entremêlés de la pensée.*»
(Rodrigue)

J'ai travaillé seulement deux fois avec Antoine Vitez, mais les deux fois dans des entreprises hors norme : il y a eu d'abord les quatre *Molière*, dont j'ai d'ailleurs retrouvé plusieurs comédiens dans le *Soulier de satin*. La plupart avaient été ses élèves au Conservatoire, pas moi. J'avais débuté dans le théâtre pour enfants, à la Pomme verte, troupe fondée par Catherine Dasté. Puis j'étais allé dans plusieurs directions, en particulier avec Michel Dubois, Berner Sobel.

La première chose évidemment qui m'a intéressé lorsque Vitez m'a proposé Rodrigue, c'est la dimension du rôle. Le personnage quitte peu la scène pendant la durée du spectacle. À la fin des représentations, je suis resté vidé physiquement, mentalement. J'ai mis un an à me remettre de cette contradiction : parler des choses de l'âme, de l'esprit, du désir spirituel, de l'amour, de l'inquiétude métaphysique, et en même temps tenir une forme d'athlète, contrôler sa voix, son souffle, ses muscles, pour qu'ils ne vous lâchent pas pendant les dix heures que dure le spectacle. Il y a là quelque chose d'inférieur, une antinomie complexe à gérer.

Aux répétitions, à Avignon, quand il nous voyait nous épuiser à essayer de proferer le texte pour être entendus, Antoine disait : « N'oubliez pas que c'est du "théâtre de chambre" » : il nous a fait comprendre que le lyrisme claudélien est aussi un langage familier, qu'il est concret, plus proche d'un parler du terroir que d'une poésie parnassienne obscure, ésotérique.

Finalement, je n'étais pas satisfait de mon travail. J'éprouvais ce regret de n'avoir pas trouvé cette simplicité, la proximité nécessaire, à éluder, sans doute, de la dimension du rôle et de l'œuvre. Je craignais d'avoir pas su toujours éviter la déclamation, car après tout il s'agit d'une épopée, que l'on ne peut pas jouer quotidien. La télévision a habitué les gens à une sorte de vulgarisation générale, à un ton de conversation qui serait absurde et réducteur avec le *Soulier*. Mais comment faire ? À la base de la pièce, il y a du réel, de l'universel, même si la forme est alambiquée, et le récit plein de détours.

L'histoire de Rodrigue et de Prouhèze part d'un désir de fusion avec l'autre, la femme. Elle part d'un amour fou, absolu, qui ne peut trouver sa réalisation. Qui n'a pas vécu les exaltations, les souffrances d'une passion

empêchée ? Le théâtre, l'opéra, la littérature se nourrissent de cette situation. Et pourtant elle n'est ni théâtrale ni opéradique, ni culturelle. Elle appartient à tous.

Pendant les répétitions, Antoine se référait très souvent au *Partage de midi*, et me citait le personnage de Mesa, qui, sous une autre forme, est celui de Rodrigue, c'est-à-dire Claudel. Avec le même arrière-plan autobiographique, les deux pièces parlent du temps, du couple, mais diffèrent par le style, la composition. En jouant *le Soulier*, j'ai retrouvé la flamme du théâtre que nous avions connue dans les flamboyantes années soixante-dix, cette explosion des formes, des contestations, cette fureur qui faisait redécouvrir l'hédonisme, le plaisir sans psyché ni culpabilité...

En vérité, pendant que je jouais Rodrigue, j'étais trop crispé pour être conscient du plaisir. Ce plaisir éprouvé ensuite avec *Partage de midi*. Ce que m'avait dit Antoine sur les deux pièces, sur les deux rôles, je pouvais enfin m'en servir. Le travail sur Rodrigue se retrouvait, dans une économie normale, dans des salles normales, dans une intimité retrouvée avec les spectateurs. Pour *le Soulier*, ma principale préoccupation tournait autour de la question : est-ce que je vais arriver jusqu'au bout ? Est-ce que ma voix va tenir ?... Un acteur au boulot, quoi. Mais j'avais découvert Claudel et j'avais un compte à régler, d'autant qu'Antoine n'était plus là. Je lui devais, en somme, de reprendre les choses où nous les avions laissées, d'y trouver enfin le plaisir, et cette simplicité de la vie.

Antoine savait porter les gens au défi, les amener à définir leurs limites puis à les dépasser. Je ne parle pas des limites physiques, elles dépendent finalement du pouvoir que l'on acquiert sur soi, sur ses peurs, ses angoisses, sur sa paresse. La vie de théâtre est souvent un peu triste. On joue une pièce et puis une autre, quelquefois on choisit, ou on fait semblant parce qu'on se permet parfois de refuser. On se préoccupe seulement de savoir si on va être bon, et combien de représentations le spectacle va tenir.

Avec Antoine, il se passait autre chose. Il avait un projet. Il donnait en tout cas l'impression d'en avoir un. Quand il prenait une pièce, il l'inscrivait dans un environnement si vaste que le sort de l'humanité semblait dépendre de ce que nous allions en faire. Il nous a insufflé ce formidable désir d'utopie qui rend le théâtre un peu nécessaire. Antoine était un artiste, voilà tout.

Propos recueillis par Colette Godard.









Deuxième journée



Distribution par ordre d'entrée en scène.
L'Irrépressible, Pierre Vial
Celle qui accompagne l'Irrépressible, Jeanne

Vitez
Doña Prouhèze, Ludmila Mikael
Doña Honoria, Madeleine Marion
Don Pélage, Antoine Vitez
Le vice-roi de Naples, Redjep Mitrovitsa
L'archéologue, Aurélien Recoing
Le chapelain, Gilbert Vilhon
Les seigneurs, Pierre Vial, Serge Maggiani,
Philippe Girard
Saint Jacques, Daniel Martin
Le roi d'Espagne, Jean-Marie Winling
Don Rodrigue, Didier Sandre
Le capitaine, Gilles David
Don Camille, Robin Renucci
Doña Musique, Jany Gastaldi
Don Gusman, Serge Maggiani
Ruis Peraldo, Jean-Marie Winling
Ozorio, Philippe Girard
Remedios, Elisabeth Catroux
Le porteur indien, Pierre Vial
L'ombre double, Jeanne Vitez
La Lune, Dominique Valadié

Deuxième journée

1. Cette scène n'est pas donnée à la représentation.

2. Le château de Doña Honoria dans la Sierra Quelquechose

L'Irrépressible résume la situation et organise la suite de la représentation : Doña Honoria veille son fils Rodrigue à l'agonie. Prouhèze est là également, prostrée, séparée de son amant par d'épais murs. Arrivée de Don Pélage.

3. Une salle du château

Don Pélage et Doña Honoria s'entretiennent au sujet de Prouhèze. Il demande à la voir.

4. Une autre salle du même château

Pour l'éloigner de Rodrigue et de lui-même à la fois, comprenant qu'elle ne lui appartient plus, Don Pélage propose à Doña Prouhèze le commandement de la forteresse de Mogador conquise par Don Camille en Afrique.

5. La campagne romaine. Au loin, Saint-Pierre-de-Rome en construction

Le vice-roi de Naples expose aux gens de sa suite ses idées sur le rôle de l'art dans la défense et la propagation de la foi catholique contre l'hérésie.

6.

La constellation de saint Jacques assiste à la poursuite navale que livre Rodrigue, tout juste rétabli, à Prouhèze en route pour Mogador.

7. Le palais de l'Escurial

L'idée de Don Pélage d'envoyer Prouhèze à Mogador a cessé de plaire au roi. Don Pélage lui demande cependant de laisser Doña Prouhèze choisir librement de revenir ou non. Le roi accepte, mais désigne Rodrigue pour porter ce message à Prouhèze.

8. Le bateau de Rodrigue en panne de vents, face à Mogador

Rodrigue est furieux à la pensée de savoir Prouhèze en compagnie de son rival Don Camille. Le capitaine du bateau tempère son impatience : les courants vont reprendre comme en témoignage cette épave qu'il a repêchée et que Rodrigue reconnaît comme étant celle du navire sur lequel son frère, le père jésuite, s'était embarqué.

9. La forteresse de Mogador

Prouhèze est donc finalement venue à ce rendez-vous que Camille autrefois lui avait donné. Elle lui signifie qu'il est dorénavant sous son commandement.

10.

Rencontre miraculeuse du vice-roi de Naples et de Doña Musique dans la forêt vierge de Sicile. Elle essaie de lui faire entendre une certaine musique, et bientôt la divine musique est en lui.

11. Une salle de torture dans la forteresse de Mogador

Don Camille fait connaître à Rodrigue la réponse de Prouhèze au message du roi dont il était porteur : « Je reste. Partez. »

12.

Des conquistadores en perdition, quelque part dans une forêt vierge d'Amérique.

13.

L'ombre double de Prouhèze et de Rodrigue raconte comment les deux amants se sont unis sur les remparts de Mogador et porte accusation contre eux.

14.

La Lune, témoin de l'événement, se l'explique et l'explique aux amants désormais séparés.



Journal de bord

(Scène I) C'est à l'époque où s'élaborait la distribution qu'Antoine décida de la coupure de cette scène. Elle permettait d'économiser un ou deux acteurs, et de rendre moins acrobatique les parcours de rôles que nous élaborions alors. Conséquence immédiate : la deuxième journée s'ouvrait sur l'Irrépressible, c'est-à-dire Pierre Vial, l'ex-annoncier de la première journée. Raisons foraines donc en apparence. Cette coupe n'avait cependant pas vocation d'être l'unique entorse à l'intégralité annoncée. En réalité elle le fut car, par la suite, il ne fut plus possible d'arracher aux acteurs la chair de cette vie imaginaire patiemment constituée au fil de la répétition. Cette coupure initiale avait quelque chose de conjuratoire. Peut-être aussi qu'Antoine, songeant à ceux qui viendraient après lui, aura voulu leur laisser la possibilité de monter un jour la « véritable intégrale » du *Soulier de satin*.

(Scène II) Toute la scène se joue sur le mode : ce soir on improvise. Il suffit de penser à Strehler, en répétition publique, pour comprendre la nature de l'Irrépressible.

L'Irrépressible fait une critique en règle du rôle de l'annoncier et d'une certaine conception du théâtre. Il est comme ce personnage de *Quai des brumes* qui peint les choses qui sont derrière les choses. Quand il voit un nageur, c'est un noyé qu'il peint. A noter que le réalisme socialiste fait l'inverse.

L'acteur est ici le sémaphore de la réalité. Il incarne les didascalies, manipule le récit au gré de son humeur. Toute l'insolence et la désinvolture de Claudel se rassemblent sur lui.

PRÉFACE AU « SOULIER DE SATIN »

Tout le monde connaît dans les musées ces tableaux de peintres flamands,

Où l'on voit quelque saint Évêque martyrisé à l'ombre d'un moulin à vent,

Ou ces histoires grandioses de l'Ancien et du Nouveau Testament

Et dans le fond une terre qu'on laboure, un austre avec son fagot,

Un fauconnier à la chasse, une tour, un arbre, un bateau,



Un ange qui joue du violon dans le ciel, un autre qui tient une coupe,

Et toutes sortes de petites scènes drolatiques qu'il faut regarder à la loupe.

Chaque personnage de cette grande page peinte serait bien embarrassé de dire qu'est-ce qu'il y fait,

Mais l'enfant qui regarde tout ça d'un seul coup est profondément satisfait.

Le bonhomme que l'on martyrise et l'autre qui trace son sillon

Tout ça va très bien ensemble, je n'ai pas besoin d'explication,

«S'il y a un rapport, trouvez-le, dit le peintre, ça saute de tous les côtés comme une puce.»

L'auteur qui a lâché ce grain vivant de sel noir sourit et se réjouit de son astuce.

A bord de l'«Ile-de-France»,
28 septembre 1930.

Paul Claudel

13 avril. Madeleine Marion et Ludmila Mikaël enfin face à face. Elles furent toutes deux Ysé. Et voici que le théâtre de Claudel les réunit. Intense émotion sur le visage d'Antoine en cet instant qui voit deux moments de sa vie claudélienne se réincarner sur la scène.

(*Scène III*) On suit à la lettre la didascalie. On se signe et on s'assoit. Comme avant un combat singulier. Côte à côte, face au public, jouant pour l'éternité. On dirait des parents conversant sur le sort de leurs enfants. Les points de vue sont inconciliables.

«Ce n'est pas l'amour qui fait le mariage mais le consentement.» Avec quelle passion Antoine incarne ces mots-là ! Et je songe à toute cette lignée de vieillards qu'il aura joués. Comme s'il lui fallait vivre la vieillesse au théâtre sachant qu'elle lui serait interdite par ailleurs.

J'aide Antoine à se mettre en scène. On ne cherche aucune place. Tout se déduit du sens. Il traque l'intonation juste, construit la partition de sa pensée dans un ressassement perpétuel du matériau sonore. Problème de mémoire, dit-il. Cette angoisse du trou de mémoire l'envahit un peu plus chaque jour. Mais il s'acharne à frayer l'unique chemin qui conduit à la plénitude du jeu.

Nous avons décidé d'engager une souffleuse. L'angoisse était si grande qu'il devenait impossible de répéter. Ainsi la mémoire du poème sera là, à portée de voix. Antoine se rassure, comme un enfant à qui l'on veut d'accorder de laisser la veillesse allumée, lui qui avait tant peur du noir.

Le prénom « Rodrigue » vient du grec « τό ποδός » qui signifie la rose. Présence entêtante de la femme aimée au cœur du nom de l'aimé. Elsa Triolet disait

d'Aragon : « Vous savez, il me voue un culte monstrueux. » Claudel fait de même avec sa Rose.

A voir Madeleine et Antoine côte à côte, la dimension biographique de la distribution apparaît clairement. C'est une somme théâtrale en soi que cet ensemble d'acteurs rassemblés pour la circonstance. Mise en abîme du caractère testamentaire de l'œuvre et de l'entreprise théâtrale chargée de son exécution.

27 avril. Anniversaire de Ludmilla.

Antoine arrive en répétition avec un grand bouquet de roses, roses bien sûr.

(Scène II) Malgré le caractère lugubre de Don Pélage, il faudrait lui trouver une jovialité. Même si tout, chez cet homme sinistre et seul, tend à faire de son amour une entreprise de démolition. Le théâtre de Strindberg en filigrane.

Antoine a le même âge qu'avait Claudel en 1924. D'où son sentiment de comprendre intimement ce testament théâtral.

Se souvenir de la parole

Ce n'est pas la peine de m'aimer si tu ne me crois pas et si tu n'as pas foi en moi, ce n'était pas la peine d'être si belle !

Tu vois bien que ces choses ne sont pas nécessaires puisque j'ai cessé d'être avec elles !

Ce n'est pas la peine d'être si belle, si tu crois avec le reste que je pourrais finir !

J'ai fait, dis la première fois que je t'ai vu, le serment de ne plus mourir !

Apprends les livres maintenant, dépêche-toi, lis, Dante ! fais de la politique et du droit !

Va partout ! regarde les hommes qui te regardent et les femmes, demande-leur si elles sont plus belles que moi !

Va voir, les ayant éprouvées, si je suis la seule à t'avoir trahi !

Ah ! fais ce que tu veux, mais le goût particulier qu'ont les choses où je ne suis pas,

Dis maintenant si tu ne l'as pas appris !

Paul Claudel
(Ode joyeuse)



d'Alfred de Vigny : l'espérance est une lâcheté. Pélage n'espère plus rien. Rien que la volupté du désastre.

Épisodiquement, les protagonistes du *Soulier de satin* oublient le Sacrement, mais le Sacrement, comme l'inconscient, se rappelle à eux.

Toute notre entreprise d'interprétation

homme en chute libre. Mais l'acteur sortant de scène s'en va pleurer sa honte.

(Scène V) La scène est comme une parabole christique sur un sujet qui n'est pas évangélique. Claudel y développe une théologie de l'art qui est en même temps un plaidoyer *pro domo* du poète pour son art poétique. C'est une virulente criti-



consiste à lutter contre l'idée reçue de la générosité fatrasique de Claudel. Tout ici a son impérieuse nécessité.

Le Soulier de satin est une œuvre deux fois fictive et cela crée un inconscient littéraire aux personnages.

Nuit d'intégrale. Antoine, dans un trou de mémoire d'anthologie, prend tout son texte au souffleur, battant l'air de ses bras comme un nageur à l'asphyxie. Le public applaudit la vaillance de cet

que du conformisme petit-bourgeois de l'Église catholique dont Claudel a tant souffert. Il ne haïssait rien tant que la bondieuserie douceuse.

Le vice-roi de Naples, à la manière de Louis II de Bavière, soutient que l'art peut transformer le monde bien plus que ne le ferait la politique. Il est illuminé par une sainte colère. C'est un prédicant de la Contre-Réforme, celle du début de ce siècle qui vomissait la laïcité,



le radical-socialisme et les instituteurs.

Il y a une telle volonté d'« enseignement » ici qu'il ne faut peut-être jouer que cela. Le vice-roi de Naples est une figure christique dispensant la bonne parole à ses disciples. Et l'on découvre à la fin que le chapelain est le pharisien de cette parabole.

Chaque personnage porte avec lui son attribut. Et quand ce personnage n'est plus écrit, il disparaît aussitôt.

Cet archéologue est un saint savant, capable de reconstituer la vie à partir d'une simple trace fossilisée. Un poète et un homme de théâtre en somme.

Le Soulier de satin inclut cette familiarité que nous avons eue, enfants, à regarder les cartes de géographie et à rêver sur elles.

Une règle générale : éviter tous les points d'opacité, dans la mise en scène et dans le jeu, qui fatigueraient le spectateur. L'effort mental que nous lui demandons est déjà considérable. Il nous faut faire œuvre de clarté. Allier lucidité et passion.

(Scène VI) « Être », cela va toujours, mais « apparaître », c'est là la question. Comment faire apparaître une constellation ?

Nous donnerons à saint Jacques un aspect fraternel. Certes, il est un peu fou. A la manière d'Antonin Artaud : prophétique et plein de douceur.

Saint Jacques parle avec un certain contentement. Les mots sont dans sa bouche comme des friandises. Dans son sillage, on sèmera des étoiles. Il n'y a que le merveilleux qui soit beau.

Ici encore se vérifie cette loi : le théâtre peut tout incarner, une constellation par exemple.

Le Soulier de satin mêle aux personnages humains des êtres surnaturels : saint Jacques, et les autres saints, l'Ombre double, la Lune, l'Ange gardien ; on ne peut les représenter comme des vivants ordinaires.

Ou bien, si on le fait, il faut que cela signifie que l'on a bien décidé de donner une chair aux idées. Le surnaturel devrait peut-être avoir l'air plus naturel que le reste. Alors on n'aura pas la tentation de rire si l'Ange est enrhumé, ou si saint Jacques trébuche. Chacun connaît des anecdotes de théâtre où les entités spirituelles, bravement jouées par des acteurs, perdent leur perruque ou leur pantalon et dévoilent leur corps. Nous avouerons l'incarnation.

A.V.



(Scène VII) Don Pélage est un homme défect, vieilli, floué. C'est en lui promettant l'ingratitude que le roi est le plus divin. L'ingratitude est la marque même du pouvoir et Don Pélage boit jusqu'à la lie le calice de l'ingratitude.

Antoine égrène un à un les derniers mots de son rôle. Comme s'il ne se résolvait pas à disparaître de la fable. L'acteur tout autant que le personnage dit adieu à la scène.

La fiction espagnole est un lecture qui ne doit pas nous faire oublier d'où nous parlons. Qu'on entende la France! La langue française dans tous ses états. Jarry et Mallarmé.

Le roi nous fait penser à cet adage de Pierre Vial : les conseils sont faits pour ne pas être suivis.

16 avril. Le costume doit naître de l'acteur. Il en est l'émanation.

La desinvolture de Claudel dans le maniement des anachronismes rend l'équilibre stylistique difficile. L'hypothèse qui nous guide est la suivante : plus on avancera dans la nuit, plus le masque « espagnol » tombera. A l'aube, quand la quatrième journée aura commencé, il ne nous restera plus qu'à orienter l'incidence. Sur les corps des acteurs, des lambeaux de fiction comme saufs de la nuit. Alors il ne sera plus temps de donner le change. Sous la lumière du jour, les corps exténués devront garder la tête froide.

(Scène VIII) Digression d'Antoine sur le jeu de Didier Sandre : il sait l'art de rompre une rhétorique vocale pour revenir à un degré zéro de son engagement d'acteur. Comme s'il pratiquait une chute brutale de son potentiel d'incarnation pour reposer le spectateur et renouveler son écoute.

Cette scène est tout empreinte du souvenir biographique de la poursuite en Belgique. Ou l'on voit l'œuvre de la jalousie : Rodrigue tout prêt à s'avilir.

Ce pourrait être une conversation d'ivrognes. Rodrigue se montre tel qu'en lui-même, homme de chair et de sang, puritain et trivial. On pense à Puntilla et son valet Matti.

Pour chaque scène, on se doit d'établir une hiérarchie des situations, laquelle entraîne une stratification des intentions du jeu. Tout l'art de l'acteur, et à vrai dire du metteur en scène, consiste à rendre possible la lisibilité horizontale de la fable et celle, verticale, des thèmes.



Souvenir de cette nuit de folie à travers la Belgique et la Hollande. Les deux automobiles, la fourrière achetée pour elle à Anvers. La Meuse partout rencontrée, tant points ni bacs, nous barrant partout le passage. L'homme qui veut nous donner des coups de couteau. Passage au petit jour à Gorcum. L'arrivée à Utrecht, par un Ce vol de l'agence. Aspect de cette ville versinée qui me semble atroce et inhumaine. Veille des Rameaux, avril 1925. Retour à Utrecht. Promenade par-devant et par-derrrière ce funèbre logement du 121, chaussée de Charleroi. La robe de chambre envoie au mur. La bouteille de cuivre rouge. La médaille de S. Benoît mise sous la grille. Le lendemain, cherché Robert à sa pension. Namur. En automobile à Chivetogne. Retour à Paris. Larmes à N.O. Piques. Le lendemain cette lettre de Wiesbaden de Lintner. Et depuis aucune nouvelle. En Angleterre, paraît-il. V. en Belgique. Mai 1925. Bruxelles encore.

Paul Claudel
(Journal)

Bizarrement, et comme toujours, il y a fort à craindre - mais comment l'empêcher ? - que notre mise en scène du Soulier de satin, loin d'apparaître conformiste et propagandiste du Saint-Sacrement, semble, par son scrupule même et sa volonté de déviler le sens du texte, outrancière et parodique. Figure connue !

A.V.

Autrefois il ne se préoccupait, dit-il, que de mettre en scène les thèmes. Aujourd'hui il s'emploie à croiser la trame et la chaîne, la fable et les thèmes.



(Scène IX) Dans cette scène comme ailleurs, inutile de chercher des places. Mais ayons l'intelligence de ce qu'on dit et l'espace délivrera son sens.

Il s'agit d'un combat, d'un jeu avec la mort, métaphore du combat amoureux. Bras de fer mental entre Camille et Prouhèze. Elle bluffe à ses risques et périls mais elle va jusqu'au bout de l'humiliation. Elle se moque féroce-ment de Camille.

On dirait les dialogues d'un film français des années trente. Elle a du goût pour cet homme-là, violent, maquerneau et tortionnaire. D'Amalric à Camille, Claudel aggrave le trait. Ce type d'homme l'a fasciné. La crise de *Partage de midi*, ce fut aussi cette tentation rimbaldeuse pour Claudel de se lancer dans des trafics plus ou moins douteux.

Antoine évoque la *Tragédie optimiste* de Vichnievski. Longue digression sur le théâtre d'art.

31 mars. Après l'effort mental du premier jet, nous traversons un moment de fatigue. Antoine est malade, le temps de la répétition, mangé par les deux bouts. Les comédiens sollicitent des jours de liberté. Ludmila devra s'absenter trois semaines en mai. On perd du temps comme on perdrait son sang mais peut-être que le temps n'est rien, qu'il ne se perd ni ne se gagne et que c'est seulement l'anxiété qui monte comme une marée de l'âme.

(Scène XI) Il y a une prédestination de l'amour. L'homme ne songeait pas au désir et voudrait, à l'écart, dans la forêt vierge de Sicile, l'amour le foudroyer.

Le vice-roi rencontre une espèce de Mélisande, une petite sauvageonne qui a

la maîtrise de l'eau, du feu, et de la nourriture. Il est à sa merci. C'est dans un no man's land que le roi est venu s'échouer, incognito, et voilà que l'amour lui est révélé.

Ce que le vice-roi peut apprendre également de Musique, c'est d'apporter à sa vie l'intérêt et l'application d'un musicien qui déchiffre.



Cette scène participe de la structure du songe. Songe d'une nuit d'été. Le vice-roi de Naples a fait naufrage à sa façon. Claudel se souvient aussi de *la Tempête*. En une seule scène toute l'histoire de l'amour nous est racontée. La révélation s'incarne dans une femme, et à travers elle, on entrevoit ce que peut être l'amour divin. Musique donne à sa manière

la définition du rôle théologique de la femme aimée.

Il y a plus d'une correspondance entre *Igitur* et *le Soulier de satin*. Se souvient également de cette musicienne du silence dont parle Mallarmé.

SAINTE

A la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se dépile
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie :

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Mallarmé

Musique accouche le vice-roi de l'amour.
La musique est si belle qu'on ne
saurait lui prêter que le silence. Elle est
implacable. Elle est la joie, elle l'atten-
dait de toute éternité, mais
ils doivent s'appropriser l'un l'autre.

Ne pas être dans l'émerveillement pour
jouer la scène. Mais au contraire dans
l'apreté et la jovialité. Musique, médium

Il y a toujours un mode d'explication
profane d'une situation théâtrale en
même temps qu'un mode d'explication
sacré. Il faut permettre au spectateur de
passer d'un mode à l'autre, pour ainsi
dire sans heurts. Le sacré est tentation
mais tout aussi bien le profane est sacré.
Et le théâtre conjugue ces deux proposi-
tions car c'est de contradictions qu'il vit.

commence à partir de toi.» Musique est
responsable à la fin de cette scène de ce
que le monde a un peu changé. L'absolu
n'est pas atteint mais reste l'amour char-
nel, terrestre, et le silence qui précède
la conception de Jean d'Autriche.

Prouhèze-Rodrigue, Musiquesle vice-
roi, Isabel-Ramire, ou la série
des destins possibles du couple originel



inspiré, converti le poète à ce contrat
sacramental : je te donne la joie et il te
revient d'en faire de la poésie. Si tu sais
n'être pas sourd à la Musique, à ce
réceptacle de tant d'échos, le poème s'élève
dans ton âme.

La musique est un calcul secret que
l'âme fait à notre insu,
nous Claudel dans son journal.

Souvent, au cours de ces répétitions,
nous évoquons la biographie de Claudel
pour nourrir notre imagination et le jeu.
Les spectateurs, eux, n'ont pas à la
connaître mais à reconnaître leur propre
biographie sous les travestissements de
cette banale histoire d'amour.

Le vice-roi pourrait dire avec Aragon :
« Je suis né vraiment de ta lèvre, ma vie

Rose Vetch-Paul Claudel.

Fin de la répétition. Antoine cite Kateb
Yacine : « L'histoire n'est plus qu'un sou-
venir de ce qui adviendra. »

(Scène XI) Digression sur le personnage
de Pélagie : l'homme veut étendre à l'uni-
vers une solution pour l'humanité, fût-ce
au prix d'un massacre. Utopie meurtrière.
Ce siècle fut celui de tous les génocides et

pourtant, il faut triser aussi à l'intérieur du massacre.

Il y a une vulgarité à bout portant qui est superbe dans cette scène. De la bouche infâme de Camille, Rodrigue peut entendre la vérité. Situation et principe évangéliques.

« Même entropié comme vous l'êtes, je dis votre bateau, pas la main d'une femme » : Camille a conscience des lurs que lui joue son inconscient. Modernité de cette parole, pas très éloignée de la petite musique de Céline.

Il y a là bien sûr présent le débat biographique : cette femme ou la carrière diplomatique, il faut choisir. Mais on voit surtout que le diable veut assister à la défaite du chrétien.

La préciosité du langage de Camille trahit sa rage. Si le mouvement interne du personnage est pendulaire uniforme, rien ne nous empêche d'en contrarier le cours dans l'espace et de varier les figures, pour jouer en jour de l'ombre double de nos deux protagonistes projetée sur le mur du palais des Papes.

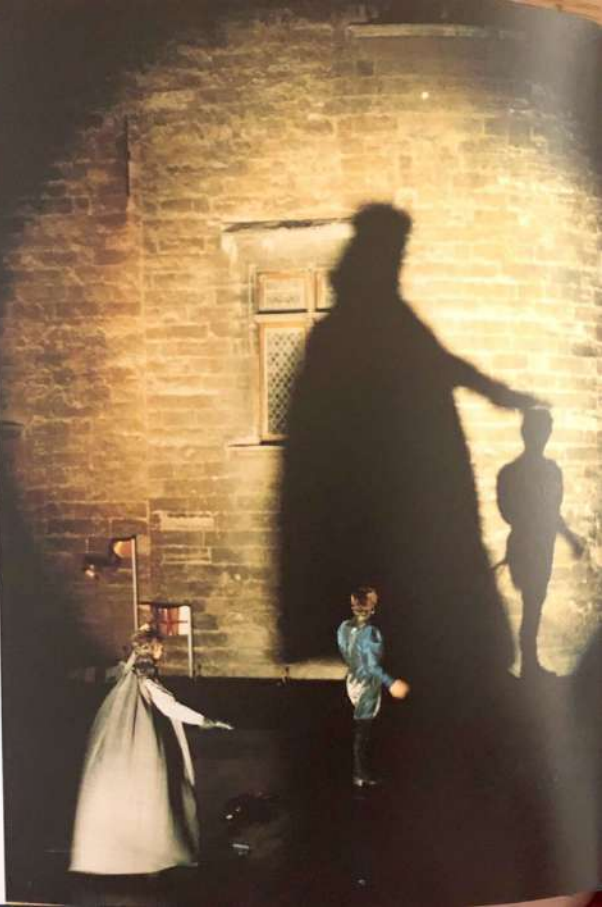
Entre le 14 mars et le 2 septembre 1921, Claudel rencontre Rose, dans un hôtel de la rue de Mogador sans doute, et de ces retrouvailles naquit le *Soulier de satin*. Vingt ans après la rencontre sur l'« Ernest Simons ».

9/8. Lettre de R. 19 juin. — « Moi, je l'écrit-
rai, mais ne réponds pas — je sais que tu pen-
ses toujours à moi, que tu pries pour moi, ah
pre toujours et beaucoup — tu me dois ça —
à m'attendre et mystérieux que je suis, crois-
moi, je suis celle que tu as connue et mon âme
est encore plus sœur de la tienne que tu ne crois
— les ondes de ta pensée me trouvent à travers
le monde — et souvent je sens les jours où ton
âme est triste et en détresse. Cette nostalgie
affreuse de deux âmes séparées qui se cherchent
et se dévient et qui berce le corps et donne une
sorte de éauté mentale. Chaque année le sen-
timent de solitude devient en moi plus fort au
lieu de diminuer depuis que je t'ai quitté. »

« Notre petite Louise va faire sa première
communion le jour de la fête de S. Pierre et de
S. Paul le 29 juin. »

Paul Claudel
(Journal)

Rodrigue apparaît putain et désirant.
Claudel a toujours eu du mépris pour
cette part de lui-même : le petit eurt
empêché dans ses problèmes mystiques et
tellement immature dans son rapport avec
les femmes. Le poète a vécu son entrée
tardive dans la vie sexuelle comme une



infernal. Et le personnage de Rodrigue en porte la trace.

Le Soulier, comme *Partage de midi*, c'est la figure d'Hernani : tres para uno. Et Antoine joue Pélage, avatar de Don Ruy Gomez.

Scène XIII Le Soulier de satin pourtrait se jouer dans un théâtre de poche, à l'Audiot ou au Vieux-Colombier par exemple. Plus petit est le théâtre, plus il est facile de représenter le monde.

Quel est ce Don Gusman, en proie au démon mystique ? Le christophe ou un pèleriner ? Une refiguration du Colomb de Claudel ou Antonin Artaud au pays des Tarahumaras ? Un Don Quichotte fou contemporain de l'Inutile.

Don Gusman ou l'éloge du voyage sans retour. Les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir.

Que ces fables breves qui jalonnent le Soulier soient drôles sans en perdre l'émotion. L'émotion naît de la mesure du personnage.

Il faut traiter chaque scène par grands aplats de couleurs pures. Il n'est pas temps de finasser.

Digression sur les rapports de la mise en scène à la scénographie : on peut choisir d'immerger l'œuvre dans un élément scénographique dominant, étranger à l'œuvre elle-même si possible et en espérer un choc salutaire, ou bien extraire un élément de l'œuvre que l'on joue et l'étendre à la totalité de l'espace scénique. Notre scénographie relève de ces deux modes. L'élément dominant, c'est le choc de l'espace : la petiteuse du plateau ne peut refléter la totalité de l'univers. L'élément singulier, c'est la mer, constituant essentiel de la géographie du Soulier. L'acteur devra marcher sur le tas pour atteindre l'aïe de jeu, son haine jubilaire.

Claudel et Brecht, aux antipodes idéologiques l'un de l'autre, se ressemblent pourtant beaucoup. Même vocation à l'universel, même prosélytisme, même attirance pour l'Orient et même goût de la privatisation.

L'œuvre s'avance à rebours vers le passé, devant Mikulovski. Il lui tend la main pour le tirer vers l'avant. Don Gusman s'agitait volontiers à cette utopie.

Scène XIII Tout le dispositif de cette œuvre poétique évoque ce qu'Artaud appelait le *théâtre vrai*. Mais la représentation doit-elle dévoiler ce que l'auteur a voulu masquer ? Il nous échoit à tout le moins de montrer le masque.

C'est là notre responsabilité historique quant à l'œuvre de Claudel. Mais trop de clarté ternirait le plaisir de regarder et vouloir à tout prix dévoiler la vérité serait par trop montrer notre impuissance à l'imaginer nue.

Il ne faut rien montrer de ce que dit l'ombre double mais incarner l'ombre double elle-même. Comme dans le *Conte d'hiver* : « Je suis le temps, vous m'avez peut-être reconnu. »

La personification de l'ombre double se fait progressivement.

Elle devient peu à peu ce qu'elle raconte.

A quoi bon représenter sur un écran l'irreprésentable. Cette idée de Claudel nous semble inadéquate. Mieux vaut s'en tenir au caractère forain de la représentation : être au premier degré l'ombre double, l'incarner, et la voir protester de ce qu'on l'abandonne.

Claudel était, semble-t-il, obsédé par l'idée de faire l'amour le long d'un mur, debout, sans parler. Antoine nous lit cet extrait d'une conversation sur Jean Racine, où Claudel propose une étrange lecture de la scène Phèdre-Hippolyte : « C'est le contact, c'est l'étreinte, la folle ! qu'elle veut se procurer, ne fût-ce qu'une seconde. Corps à corps ! le plus étroit des corps à corps ! L'épée n'est qu'un prétexte. Nous touchons au point essentiel du drame. Au point essentiel de tout le théâtre de Racine. Ce corps à corps des amants, ne fût-ce qu'une seconde dans l'impossibilité. » Mais pour l'heure, nous ne devons pas même montrer l'ombre portée de cette étreinte qui eut lieu à Mogyad.

Scène XIV Dans le verset claudélien, la virgule ne figure ni n'autorise aucun « soupir » mais est le lieu de l'allongement du souffle. Un verset est comme de la pâte de guimauve que l'acteur peut distordre à volonté mais qu'il ne doit jamais rompre.

Pour moi, le respect de la versification claudélienne est une obligation absolue : nous nous y attachons avec une exactitude maniaque. On s'abstiendra de respirer dans les versets, quelles que soient leur longueur et leur apparence bizarre. On prendra son souffle entre deux versets, s'échange soit l'inter-ruption produite. Et c'est ainsi, seulement ainsi, qu'on trouvera le sens, non point le sens banal (qui s'obtiendrait en mettant les vers bout à bout pour en faire de la prose), mais le vrai sens des situations dramatiques, qui permet de jouer les personnages.

Le fond, le fond profond, l'âme vraiment, du





ces êtres fictifs est donnée par la forme de leur langage : il faut la suivre pas à pas, trouver tout les gestes, le passé, l'histoire, le secret des gens représentés là. Il faut remercier pour cela Claudel. Il nous enseigne notre langue, la langue, et ce n'est pas sans quelque provocation, cette langue d'art est plus vraie, plus naturelle que le dialogue des dialogues. Oui, nous dit-il, c'est bien ainsi que vous parlez. De cette façon encore, le théâtre tend au public un miroir.

Antoine Vitez

Ce texte de la Lune est pathétique, Claudel dans ce débat avec lui-même est pathétique. Et nous devons faire entendre pleinement l'incongruité de cette fantasmatique sexualité.

La femme, cette croix à laquelle l'homme est cloué dans l'acte d'amour, est une image récurrente dans l'œuvre de Claudel.

Antoine nous fait lecture de sainte Thérèse d'Avila. Elle décrit sa relation au Christ dans un langage érotique. Elle vit des orgasmes magnifiques. Comme si l'appréhension du Christ ne pouvait se faire que par le corps.

Il y a dans ce texte de la Lune une glorification de l'hétérosexualité et de la différence, de l'ineffable iniquité, Dominique Valadié nous le fait remarquer : « C'en est presque gênant pour moi de dire ce texte. »

La Lune explique ce qu'elle a vu : elle se doit de dissiper les malentendus. Prouhèze parle comme sous sa dictée. La Lune lui révèle ce qu'elle n'ose se dire. La Lune est l'inconscient des rêveurs qui s'exprime. Et l'on sent une certaine solidarité féminine entre elle et Prouhèze. Partialité de la Lune en cette affaire. Témoin de la fusion des deux amants, debout contre le mur de la citadelle, la Lune est bien ce satellite par lequel transite la parole des amants désormais séparés.

On voit bien ici comment Claudel noie le poisson de cette étreinte en camouflant le tout sous un style pseudo-religieux proche des traductions de la Vulgate.

11 mai. Antoine est à Berlin pour tenter de sauver la venue du Soulier la-bas. Seul à seul avec Dominique dans la grande salle de Chailion, nous repêtons la Lune. La voyant si fragile et démunie dans ce grand espace vide et tenant cependant tout le théâtre à sa merci, moi-même à sa merci, corps et âme, j'entrevois quel opium ce théâtre dispense, mais

aussi quelle épiphanie peut produire le
mon grand art d'une actrice.

Que signifie mettre en scène un tel
triste? Il s'agit toujours d'élucider la
situation sous l'apparente effusion poéti-
que. Effort sans cesse repris, ressac de la
pensée dans l'espace vide où pas à pas la
fiction se construit. Peu à peu, se mani-
festent une remanence des signes et des
idées. On hallucine son propre rêve, et
d'un regard distrait, on se dit qu'il n'y a
plus finalement qu'à laisser être les êtres
ce qu'ils sont.

« De l'horizon d'un seul à l'horizon de
vous », elle semble être la leçon que la
Lune dispense à nos deux endormis,
figures de proue enlevées dans la nuit
avignonnoise.

Ayez pitié de ceux qui s'aiment et qui
ont été séparés. Il est des passions
brillantes comme une pointe de neige.

Comme les plaques photographiques, le
génie de Claudel se développe dans l'obs-
curité.

Il faudrait montrer que le monde est
toute notre vie, et toutes nos vies, ne
sont faits que d'un entrelacs de signes et
de songes.

LE DÉPART

Ce n'étaient pas là vos grandes et gracieuses
manières! Vous qui n'avez de rien d'autre à
vous repentir, n'avez-vous pas, mon amour,
regret de cet après-midi de juillet où vous par-
lâtes, avec une vaine, inintelligible phrase et
un œil effrayé, pour ce voyage si long sans
aucun baïser et nul adieu? Je savais bien cepen-
dant que vous alliez partir tout à l'heure, et
nous étions assis dans les rayons du soleil déclinant,
vous me murmurant tout bas, car votre
voix était faible, ce merci qui me faisait mal.
Tout de même c'était bon d'entendre ces cho-
ses, et se pouvait dire ce qui rendait vos yeux
pleins d'amour une croissante ombre, comme
quand le vent du Sud approchait le noir feuillet
jaune. Et c'étaient bien vos grandes et gracieu-
ses manières que de tourner le discours ainsi
sur les choses de tous les jours, ma chérie, éle-
vant pour l'éclair d'un sourire ces lumineuses,
paraboles paupières. Tandis que je m'appro-
chais d'avantage, car vous parliez si bas que je
pouvais à peine entendre. Mais tout d'un coup
me lâchez vous à la fin, effaré de surprise plus
que de la perte, avec une phrase pressée, inin-
telligible, et un œil effrayé, et partez sans pour
notre voyage d'à jamais avec, pas un seul baïser
ni pas adieu, et le seul regard sans amour celui
dans lequel vous paupères — ce n'étaient pas du
tout vos grandes et gracieuses manières.

Paul Claudel



Ludmila Mikaël

« Si je me donne, est-ce autrement
que tout entière... »
(Prouhêze)

A la première répétition, j'avais « rendez-vous » avec Antoine et Claudel. Retrouvailles attendus depuis *Partage de midi*. C'était en même temps mon premier spectacle hors de la Comédie-Française depuis vingt ans. J'ai mis du temps à me libérer d'un trac énorme. L'enjeu était considérable. Il y avait de plus le souvenir de *Partage*, si parlait dans son résultat. Allait-on faire aussi bien ? Et Prouhêze serait-elle à la hauteur d'Ysé ? J'avais peur des autres acteurs que je connaissais peu, j'avais le sentiment de devoir prouver quelque chose très vite.

Au commencement, je ne savais pas par quel bout prendre ce rôle. Antoine faisait tout le temps allusion à Rose mais je ne retrouvais pas dans Prouhêze l'Ysé que j'avais connue. En particulier, j'avais oublié comment rendre la masculinité du rôle. Je ne retrouvais plus le chemin. Je racontais à des sensations et des angoisses tout intérieures. Au-dehors régnait une très grande bienveillance. L'espace refait à neuf de la salle de répétition, l'aménagement des horaires, la sérénité d'Antoine, tout était fait pour vous mettre en confiance. Il y a eu des répétitions qui furent de très grands moments de bonheur et d'abandon formidable. J'ai retrouvé un metteur en scène beaucoup plus à l'écoute de l'acteur qu'auparavant. Dans *Partage de midi*, Antoine agissait comme un chef d'orchestre très exigeant devant la partition. Il nous méchait davantage le travail. Avec *Le Soulier de satin*, on se devait d'être des acteurs adultes, libres dans l'exercice de leur art.

L'angoisse m'a peu à peu quittée quand j'ai compris qu'il fallait retrouver l'allégresse et la jubilation inhérentes à ce théâtre. La difficulté du rôle réside dans les deux premières journées. Dans la troisième, j'étais connue sur un nuage glissant des bras de l'ange à ceux de Camille pour finir avec la scène des adieux. Ce n'est que dans cette troisième journée que je retrouvais véritablement le lien unissant Ysé à Prouhêze, parce qu'il y avait là de nouveau la femme mère que j'avais connue dans *Partage*. Chaque représentation m'a permis d'approfondir le rôle. Je l'ai joué de mieux en mieux.

J'ai adoré la vie de la coulisse. Le grand entracte où l'on mangait ensemble, les rides, les solidarités secrètes, j'aimais tout cela et plus encore cette façon dont les âmes affluaient. Les gens étaient dans une telle authenticité, ils avaient trop à jouer au-dehors pour

porter encore un masque en coulisse. On s'est beaucoup aimés et nous étions pourtant très différents. L'immense talent d'Antoine, c'est aussi d'avoir su constituer cette troupe amicale. On l'aimait lui et l'on respectait ceux qu'il avait choisis. À la fin de la troisième journée, quand je sortais de scène, j'étais bouleversée de voir le nombre d'acteurs en coulisse qui nous avaient écoutés, conscients du danger auquel nous étions exposés et qui nous avaient soutenus du regard tout au long de la scène. On était très à l'écoute les uns des autres.

Je me souviens aussi avec bonheur de cette scène des ministres dans la quatrième journée où je faisais de la figuration. C'était un moment parfois de pure improvisation, un moment d'épuisement et de joie. On se devait sous nos masques sans vraiment se reconnaître. Le fou rire nous saisissait parfois. C'était totalement surréaliste. Il y avait aussi cette scène avec Antoine. Il était pour la première fois mon partenaire de jeu. Je ne voulais pas le décevoir. Je savais qu'il n'y aurait pas moyen de venir à ce rendez-vous sans que je me donne tout entière dans le jeu.

On a commencé tronqué, mutilé, avec ce fractionnement de l'œuvre en deux parties. Puis l'intégrale est venue et les applaudissements d'anthologie. Ce matin-là, qui fut un peu celui de notre résurrection, je ne savais plus où j'étais. Qui était l'acteur ? Qui le spectateur ? Nous ne faisons plus qu'un. C'est dans ces moments-là que tout prend sens, que l'on comprend pourquoi on est actrice.

La femme dans le théâtre de Claudel est inséparable d'un parcours initiatique de l'homme. Elle est l'accoucheuse. Elle montre le chemin qui mène à l'amour divin. L'idée de Dieu désormais m'envalait de plus en plus, en dehors des Églises et de leurs dogmes. Il est des rôles, des rencontres, qui vous font avancer dans votre propre vie. Mais que jouer après cela ? J'en parle et c'est encore brûlant même après quatre ans. On ne s'en remet pas. Et pourtant, il faut retourner aux choses communes, ne pas désespérer, penser que tout cela donnera vie à d'autres choses.

J'avais une vision pour la quatrième journée. Au petit matin, je montais secrètement tout en haut des gradins pour voir ma fille Sept-Epées parler à Rodrigue de cette femme que j'avais été et qui était morte dans l'explosion de la citadelle. J'étais heureuse et fière de voir ma fille, heureuse de cette filiation entre Valérie Dréville et moi. *Le Soulier de satin* m'a fait croire aux anges gardiens et à la survie de l'âme.

Tout au cours de cette aventure, j'ai pué ma force dans la présence clairovoyante d'Antoine. Il voyait clair à travers les âtres.

Il savait très exactement qui tu étais et faisait appel à ce qu'il y avait de plus essentiel en toi. Sous son regard, on était comme nu. J'ai eu cette sensation analogue avec Stréler et Grüber, avec des poètes comme lui. Ils savent tout de ce que l'on cache et que l'on devra donner et que l'on pourra donner parce qu'on est aimée et regardée de cette manière-là. Je n'ai toujours pas réalisé qu'il n'est plus parmi nous. Soyons-lui fidèles en donnant toujours le meilleur de nous-mêmes bien qu'il ne soit plus là pour nous le motter. *Le Soulier de satin* m'a plongée dans un bouleversement organique et spirituel profond. J'ai vraiment eu parfois la sensation de léviter. Dans les bras de l'ange tout particulièrement.

Propos recueillis par Elou Recing.

Robin Renucci

« Maudrez donc par ce Christ en vous dissout
Qui m'appelle avec un cri terrible et que vous
refusez de me donner ! »

(Camille)

Ce fut pour moi un spectacle essentiel. Je te remercierai jamais aussi Antoine d'avoir pensé à moi pour le rôle de Camille, d'avoir eu cet esprit divin, en m'attribuant des émotions que moi-même j'ignorais être capable d'incarner, de m'avoir fait confiance, pleinement et sans réserves.

Il y a comme ça dans la vie d'un acteur des moments rares où s'établit une connexion intense entre un rôle et soi. Il vous colle à la peau et ne vous lâche pas de sitôt. Antoine m'a fait découvrir une immense souffrance. Ce cri de Camille, les bras en croix dans la nuit étoilée, il vibre encore en moi. J'ai touché là à des zones qui m'étaient jusqu'alors inconnues. Ce fut comme un appel à m'ouvrir à des choses très fortes. Depuis lors, je suis beaucoup plus attentif aux questions religieuses, beaucoup plus exigeant dans mes réponses.

Ce qui me revient d'abord à la mémoire, ce sont des moments d'intense émotion. Par exemple, cette violence dont j'étais capable sur Ludmila, j'en avais honte et en même temps, dans la proximité, dans la promiscuité de nos corps et de nos âmes, nous avions une liberté d'enfants. Je me souviens aussi de soirées avec lequel je me concentras avant d'entrer en scène. Assis sur une chaise en bois, une chaise qui semblait peu à peu prendre racine.

je faisais le vide en moi. J'étais comme une pierre, une chose creuse prête à se laisser plus tard envahir par le rôle. « Il y a de la femme en moi », comme dit Camille. J'avais foi dans mon personnage et je jouais à la grâce de Dieu. A chaque fois, à la grâce de Dieu. Je me souviens bien sûr du moment des saluts, les plus inouïs qu'il m'ait été donné de vivre. J'ai encore en mémoire ce perichin en larmes devant moi qui venait de passer la nuit à capter le *Soulier de satin*.

Quand je songe aux répétitions, j'ai le souvenir d'une immense liberté. La confiance sans faille d'Antoine m'a littéralement libéré. On avait toujours l'impression d'aller à l'essentiel sans jamais se sentir contraint. Par touches successives, par approximations. Il indiquait le cap, éclairait la route et l'acteur n'avait plus qu'à s'avancer et peaufiner par lui-même, comme un bon artisan, « l'objet » de son rôle. J'ai appris mon texte très vite, en une semaine. Je voulais frapper fort d'entrée de jeu. Beaucoup de temps s'écoulaient avant qu'on ne revienne sur une scène, un mois parfois, mais à chaque fois on avançait d'une manière décisive. Je n'aime décidément pas les metteurs en scène qui vous dépile le pied, avec qui il faut faire où l'on veut dire de faire. Antoine était le contraire de cela. C'était un homme qui vous rappelait à votre devoir d'être libre.

La vie en coulisse était sous le signe du rire. On pleurait sur scène mais on riait dans la vie. J'essayais de dormir par intermittence. Je me laissais gagner par l'odeur des maquillages. J'aimais voir Aurélien avec ses ailes d'ange colorer sa dernière plume sur son pied peint en or. J'aimais ces paillettes qui vous restent sur les joues au petit matin. Et puis quand il faisait grand jour, qu'on en avait fini, on rentrait à l'hôtel du Prière avec l'impression d'avoir donné tout son jus, mais insouciant comme jamais. Une vie commençait pour d'autres et nous, nous allions nous coucher, sachant que dans quelques heures tout allait recommencer. Et j'avais véritablement une osmose entre tous, une bonté réelle qui a fait tout tenir ensemble.

Camille a transformé le regard que je portais sur moi. J'ai gagné en maturité. Cette expérience m'a rendu plus exigeant dans mes choix, au théâtre comme au cinéma.

Propos recueillis par Éloi Recoing.

Jeanne Vitez

« Non, non, je ne suis pas fatiguée. »
(La bouchère)

Je garde pour moi-même un souvenir très contradictoire de cette aventure. Je fus heureuse d'en être et en même temps déçue que mon père ne me propose pas un grand rôle. Je voyais trop bien qu'il désirait ma présence dans le spectacle parce que cela le rassurait, lui. J'étais déçue de l'impureté du motif et fière malgré tout de lui être utile, d'avoir ce rôle protecteur.

Avec le temps, j'ai plutôt le sentiment d'avoir été d'un spectacle douloureux. La présence de trois générations Vitez au cœur du projet m'a beaucoup perturbée. Je regardais ma fille jouer la scène des adieux et je pleurais comme une madeleine, au-delà du raisonnable, quand elle disait ces mots : « Mère ne m'abandonne pas ! » Et l'adresse de Prouhèze à la Vierge, au moment de l'offrande, m'allait droit au cœur : « Ô grande Maman allaitante ! » Je m'aperçois que j'ai été cela, cette grande maman effrayante qui veillait sur le spectacle, sur son père et sur sa fille. Cette dimension biographique a véritablement pris le pas sur tout le reste. Cela confinait parfois au psychodrame. Quand je voyais ma fille au côté de son grand-père regardant la couillasse ma noyade, dans la scène de la bouchère, cela m'émouvait d'une manière anormale. J'avais l'impression que nous constituions un trio infernal.

Dependant travailler sous la direction de mon père était un délice. Avec lui, je comprenais tout très vite. Je serais incapable de théoriser sa pratique mais elle n'avait aucun secret pour moi. C'était très confortable, cette complicité sans opacité. Délicieux et savoureux comme l'accent et la voix de Yannick Kokoos. Je sentais parfaitement quand l'angoisse le gagnait et j'étais là, attentive aux mouvements de son être. Souvent, je le regardais jouer mais j'avais du mal car j'avais toujours peur qu'il ait un trou de mémoire. J'étais malade. Comme au temps d'*Hernani*. Pourtant il jouait de mieux en mieux. Je crois que le rôle de Schliemann sous la direction de Bruno Bayen a constitué un tournant décisif dans sa façon d'être en scène.

Au fond, il m'a toujours distribuée dans des rôles qu'on pourrait dire utilitaires, mais avec cette particularité que le personnage, en général, se promène à travers tout le spectacle. C'était déjà le cas dans *Faust* et il en fut de même dans le *Soulier*. Mes interventions toutes les vingt minutes, et ce jusqu'à l'« explicit opus mirandum » que je chantaï, ont été un véritable chemin de croix. Mais malgré la

douleur et la fatigue, j'en étais terriblement fière. J'assumais, comme j'ai toujours assumé.

Je me souviens des odeurs et des lumières et de la température de chaque scène en Avignon. Il y avait une très courte période de la nuit, où je devais mettre un châle. C'était juste avant mon entrée dans le rôle de la bouchère. Je me souviens de Gilbert Vilhon, déjà bien malade, prenant le frais sur sa chaise. Je me souviens des cris d'oiseaux du soir et de ceux du matin qui n'étaient pas les mêmes. Je me souviens du petit matin de la dernière intégrale où j'ai bu du champagne avec les habilleuses qui repassaient encore des costumes à cette heure-là, tandis que le jour se levait. Moment baroque et magique à la fois.

Quand je songe à l'œuvre elle-même, la question qui revient toujours à mon esprit, est celle de la paternité. Qui de Rodrigue ou de Camille est le père de Sept-épées ? Cette question ne cessait pas de me hanter tandis que je regardais ma fille incarner cette enfant à l'origine incertaine. J'ai moi-même un rapport très angoissé à la maternité, au fait d'être un « parent ». D'avoir perdu mon père rend désormais cette question d'autant plus violente peut-être. Je me dis qu'il faut avoir des enfants mais qu'il faut leur garantir une origine et un foyer.

Dans cette aventure, ma propre vie et la fiction se sont intimement mêlées au point que je n'ai plus su parfois les distinguer, ce qui est toujours dangereux sur une scène de théâtre. Après la dernière du *Soulier de satin*, je me suis promis de ne plus retravailler en famille, ou plus exactement, plus de cette manière-là.

Propos recueillis par Éloi Recoing.

Patrice Trotter

« Et la lumière fut. »

Ma plus grande inquiétude est venue de la longueur du spectacle. Dès le premier filage, j'ai su que le temps du montage et de la conduite serait extrêmement serré. L'exceptionnelle durée du spectacle conditionnait tout. Il me fallait donc être économe en tout et trouver un système cohérent. Je devais inventer quelque chose de volontairement élémentaire. Au regard de l'ampleur du projet, nous avions peu de moyens. J'ai retrouvé, par la force des choses, des conditions de travail — et donc une méthode — très proches de celles qu'avait dû appliquer Pierre Saveron du temps de Vilar.

J'adoptais le principe suivant : une scène = un effet lumineux (ou plusieurs s'ils l'avaient indispensables à la compréhension générale et si nous avions le temps de les cons-

truire). Je constituais des liens thématiques entre les sources principales, des rhèmes de lumières à fonctions multiples. Je voulais qu'on voie le moins possibles, et camoufler les appareils en contre-jour de façon que le regard du spectateur ne soit en aucun cas perturbé mais concentré sur les acteurs. Les sources principales étaient placées soit en haut des murs latéraux, soit dans les ouvertures naturelles des murs. J'ai utilisé tous les moyens disponibles : poursuites, rampe, lumière latérale — déjà expérimentée dans *Lucrèce Borgia* — et quelques nouvelles comme des accessoires de projecteur, empruntés à des collègues canadiens, avec lesquels je faisais se mouvoir la mer. L'effet était grossier et naïf mais il fonctionnait car il faisait appel à l'imaginaire et l'imaginaire n'est jamais déçu puisqu'il se nourrit lui-même. On éclairait aussi les fenêtres du Palais, lui redonnant ainsi, l'espace d'une scène, sa fonction de palais.

Tout mon travail sur la lumière a pour souci essentiel la recherche d'une cohérence dans l'orientation des ombres. Je m'acharne à traquer les ombres parasites, à gommer les indésirables, et je sais que ma lumière prend tournure quand j'atteins à cette cohérence. Le *Soulier de satin* me permettait d'être plus désinvolte avec ce principe. Il y avait un côté forain dans le spectacle qui tolérât toutes les audaces et toutes les transgressions.

Le montage a tenu du miracle. J'avais fait un emploi du temps des plus rigoureux. On n'avait pas le droit à l'erreur. La pluie est venue tout bouleverser. La plupart des lumières du spectacle se sont faites à l'aveugle. Nous devions tout faire en même temps. Les nuits étaient comptées et de courte durée. Aussi, en accord avec Antoine Vitez, tandis qu'il faisait répéter une scène, je profitais de la présence des comédiens sur le plateau pour construire la lumière d'une autre scène qui souvent n'avait rien à voir avec celle réellement répétée. C'était la seule façon de procéder pour être prêt le jour de la première. Certains effets furent littéralement improvisés. Au soir de la première importante portait, la conduite était prête mais le jour s'est levé à la fin de la troisième journée et cette lumière inexorablement effaçait celle des projecteurs. C'était le plus bel effet du spectacle et je n'y étais pour rien. Nul ne l'avait prévu, ni non plus que le soleil frapperait la proue de Frohèle aux derniers mots de la pièce : « Délivrance aux âmes captives. »

La cour d'honneur est pour toujours marquée de ce *Soulier*. Ce lieu si difficile, peu propice au théâtre, aura rencontré là le texte idéal, à la mesure de sa démesure. Ce specta-

cle fut une somme théâtrale et humaine, résultat d'une expérience collective acquise tout au long de nos années Vitez à Chaillot.

Je voudrais dire ici tout ce que je dois à Jean Macé et Nathalie Léger qui furent mes plus précieux collaborateurs sur cette aventure et sans qui mes lumières n'auraient jamais vu le jour (qui fut aussi leur perte).

Propos recueillis par Eloi Recoing.

Daniel Bounouy

« La nuit des vaisseaux. » Pour Yannès

Le ciel, sa foudre, ses oracles ont cessé de faire peur. Dieu n'était pas si terrible, et nous l'avons rendu optionnel ; ne reconnaissant à autre quelques divinités secondaires. Notre époque est celle de la transcendance rabattue : de la religion repliée sur l'art, et de l'art sur les jeux. Jeux graves de l'Amour, ou du théâtre. Nous voulons bien encore y aller (plus souvent qu'à la messe), mais à condition de voir la machine. Refusant d'être dupes, nous exigeons toujours qu'on nous empêche.

Aujourd'hui (depuis qu'on nous a proclamé la terre ronde, et la société démocratique), la transcendance s'est réfugiée en bas, dans ce qui brille et se dérobe entre les hommes, dans l'atteignable du souvenir, de l'enfance, du désir ou de l'avenir. Ce qui ne s'ajuste pas, la blanche, l'écart, fait rêver d'une impossible conciliation. Par exemple entre l'homme et la femme. Nous divisons l'objet de nos nostalgies en deux catégories : ce qui est et ce qui n'est pas. Si la représentation au théâtre nous dépasse (de même que le jeu débordé chacun des acteurs), cette fausse transcendance l'art est forcément ironique : ce sont des jouets qui nous dominent, c'est à l'artifice que nous acquiesçons de bon cœur. Il est patent que Claudel, fort de sa bonne et de sa mauvaise foi, a renchéri sur cette ironie (modérée) de la transcendance ; et que le décor de Yannès Kokkos a merveilleusement secondé son dessein.

Les déscalades du *Soulier de satin* nourrissent l'œil du lecteur de visions exotiques ou baroques, mais elles ont de quoi couler la mise en scène qui voudrait les exécuter à la lettre. Déjouant le piège, Yannès Kokkos a imaginé un décor soluble dans l'océan. Aussi rigoureuses qu'élegantes, ses solutions conjuguèrent l'économie d'une toute classique de la géométrie avec l'ellipse du mot d'esprit. Il n'était pas évident de figurer avec cette clarté la démesure propre à Claudel. Les caravelles qu'on prend dans ses bras, les géantes proues-

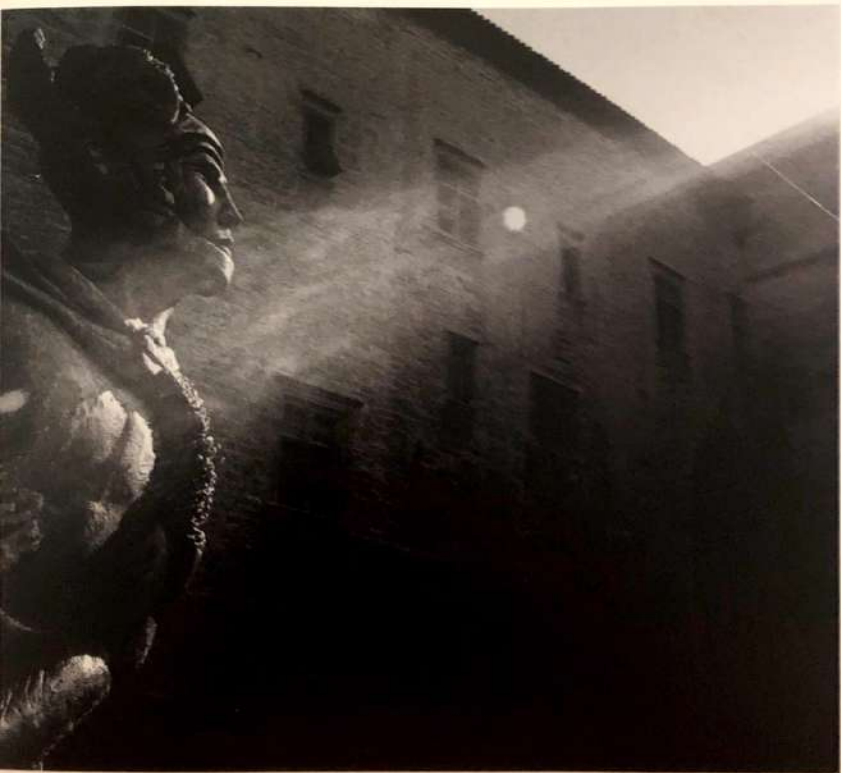
retables de carton-pâte, la mer peinte aux veines de vinyle... tout sur l'effort de l'immense palette paraît trop petit ou trop grand. Dans un monde qui s'ouvre, l'individu n'a pas encore trouvé sa place ; tout est immense dans les commencements. La lune est familière, on parle aux poissons, on marche hardiment sur la mer. Un soulier enfonce son empreinte dans un cœur.

Si l'enfance est par excellence l'âge des grandes découvertes, les protagonistes de cette histoire n'ont pas tout à fait repudié la leur. On devine le regard d'un Père quelque part, sous lequel ils montrent qu'ils jouent. Bien sûr ce Père n'apparaît pas, il vit retiré dans les cintres, du côté de la Machine ; il abandonne ses créatures à la Mer aux mille bras, à la mer qui, mieux qu'un décor ou une métaphore de théâtre, semble son élément même.

A qui roule sur la mer, le point fixe pose un sérieux problème ; ou la transverse. Ce théâtre est comme un baiser qu'on envoie, et qui n'arrive pas. Une lettre y mettra dix années à parvenir, message pris dans la noise, la turbulence des passions contraires, des vents contraires. L'Amour est semblable au théâtre, il vit de tout ce qui tremble à la distance de l'atteignable, en vue de la proue, arrachant aux gouteurs le cri « Terre ! » dont la voilure frissonne. Les « deux moitiés palpitantes » du couple, comme la scène et la salle, s'abouchent dans l'ombre double.

Cette tension qui court de l'alpaga à l'omég du *Soulier...* est admirablement soutenue par le dispositif de la double proue (empruntée au nom de Frohèle) : la retable aux effigies doucement inclinées ; écartées, les grands visages donnent carrière à l'action passion des amants séparés ; refermées, les deux moitiés de ce rideau baroque ne parviennent pas tout à fait à se joindre, le théâtre demeure entreouvert, s'efforce vers le toucher. Chusé n'a pas mis l'épée du roi Marc entre les amants de sa chanson de geste, mais toute l'étendue de la mer, qui fait courir les ardentes navettes. De Mogador à Panama, Rodrigue et Frohèle vivent sous l'éclatance divine de leur séparation, et ne seront comblés que par l'absence ; ou par le sommeil, quand leurs deux icônes changées en bécotés les recueilleront, tandis que la mer se fait lait de lait sous la Lune.

La lumière de la scène n'éclaire pas. Elle n'est pas faite « pour être vue mais pour être vue » comme l'âme vivante y boivent. « Au bue, pour que l'âme vive de douces heures, quand elle sort d'une traversée de douces heures, quand les lumières de la ville se rallument, on demeure éberlué, dépossédé, sevré... Très lentement, la nef de Chaillot se vide. La nuit reprend le théâtre et ne rend jamais les vaisseaux.



















Le Soulier de satin

de Paul Claudel

Avignon

Cour d'honneur du palais des Papes.

Première partie les 9, 15, 19 juillet à 21 h.

Deuxième partie les 10, 16, 20 juillet à 22 h.

Intégrale les 11, 13, 17, 21 juillet à 21 h.

Barcelone

Mercat de les Flors du 5 au 10 octobre 1987.

Berlin

Dans le cadre de la commémoration

du 750^e anniversaire de la ville

du 16 au 18 octobre 1987.

Clermont-Ferrand

Les 28 et 29 octobre 1987.

Paris

Théâtre national de Chaillot.

Grand Théâtre. Du 8 novembre au 20 décembre 1987.

Première partie les 11, 12, 14, 18, 20, 26, 28 novembre,
les 2, 4, 10, 12, 18 décembre.

Deuxième partie les 13, 19, 21, 25, 27 novembre,
les 3, 5, 9, 11, 16, 17, 19 décembre.

Intégrale les 8, 15, 22, 29 novembre,
les 6, 13, 20 décembre.

Bruxelles

Théâtre national de Belgique

Du 10 au 31 janvier 1988.

Table des illustrations

Pour chaque photographie du spectacle, nous indiquons les noms des acteurs figurant sur l'image, suivis du numéro de la journée et de la scène représentée. Par exemple (II, 3) renvoie à la deuxième journée, scène 3.

page 1	Dessin de Y. Kokkos pour l'affiche du festival d'Avignon 1987.
page 2	Paul Claudel.
page 4	Antoine Vitez.
page 6	La cour d'honneur du palais des Papes. Dessin de Y. Kokkos.

Prolégomènes

page 8	Antoine Vitez sur la scène de Chaillot.
page 10	Première esquisse de Y. Kokkos pour <i>le Soulier de satin</i> .
page 11	Éléments de la scénographie.
page 12	Sculptures et accessoires. Dessin de Y. Kokkos.
page 13	Photos des bateaux réalisés par Francis Poirier et son équipe.
page 14	La cour d'honneur du palais des Papes. Dessin de Y. Kokkos.
page 16	Yannis Kokkos, Antoine Vitez, Éloi Recoing en répétition.
page 18	Georges Aperghis. Dessin de Y. Kokkos.

Première journée

page 22	Pierre Vial, Jeanne Vitez (I, 1).
pages 24-25	Pierre Vial, Jeanne Vitez (I, 1).
page 26	Serge Maggiani, Antoine Vitez (I, 1).
page 27	Robin Renucci, Ludmila Mikaël (I, 3).
page 28	Alexis Nitzer, Ludmila Mikaël (I, 5).
page 29	Jeanne Vitez (I, 5).
page 30	Jean-Marie Winling (I, 6).
page 31	Didier Sandre (I, 7).
page 32	Élisabeth Catroux (I, 8).
page 33	Ludmila Mikaël, Jany Gastaldi (I, 10).
page 34	Daniel Martin, Élisabeth Catroux (I, 11).
page 35	Aurélien Recoing, Ludmila Mikaël (I, 12).
page 36	Alexis Nitzer (I, 14).
page 37	Jeanne Vitez (I, 14).

Entre-temps (1) : photos des répétitions

pages 40-41	Redjep Mitrovitsa, Didier Sandre (IV, 2).
page 42	(en haut) Gilles David, Antoine Vitez, Didier Sandre (II, 8).
page 42	(en bas) Didier Sandre, Antoine Vitez (IV, 2).
page 43	Antoine Vitez, Ludmila Mikaël, Aurélien Recoing (III, 8).
pages 44-45	Anne Benoit, Élisabeth Catroux (IV, 6).
page 45	Antoine Vitez, Daniel Martin (I, 11).

Deuxième journée

page 48	Pierre Vial, Madeleine Marion, Ludmila Mikaël, Jeanne Vitez (II, 2).
page 50	Madeleine Marion, Antoine Vitez (II, 3).
page 51	Ludmila Mikaël, Antoine Vitez (II, 4).
page 52	Redjep Mitrovitsa (II, 5).
page 53	Serge Maggiani, Aurélien Recoing, Philippe Girard (II, 5).
page 54	Antoine Vitez (II, 7).

page 55	Gilles David (II, 8).
page 56	Ludmila Mikael, Robin Renucci (II, 9).
page 57	Redjep Mitrovitsa, Jany Gastaldi (II, 10).
page 58	Robin Renucci, Didier Sandre (II, 11).
page 59	Didier Sandre (II, 11).
page 60	Didier Sandre (II, 14).
page 61	Dominique Valadié (II, 14).

Entre-temps (2) : photos des coulisses

page 65	La proue de Rodrigue au soleil couchant.
pages 66-67	La cour d'honneur sous la pluie.
pages 68-69	Les acteurs en coulisse attendant que la pluie cesse.
page 70	Lecture de notes aux acteurs durant les intempéries.
page 71	Un machiniste après le déluge.
page 72	Acteurs au maquillage en compagnie de Yannis Kokkos.
page 73	Yannis Kokkos, Ludmila Mikael.

Troisième journée

pages 76-77	J. Gastaldi, A. Nitzer, R. Mitrovitsa, G. David (III, 1).
page 78	Daniel Martin, Gilbert Vilhon (III, 2).
page 79	Didier Sandre, Jean-Marie Winling (III, 3).
page 80	Robin Renucci (III, 7).
page 81	Ludmila Mikael (III, 8).
page 82	Aurélien Recoing (III, 8).
page 83	Aurélien Recoing, Ludmila Mikael (III, 8).
pages 84-85	Robin Renucci, Ludmila Mikael (III, 10).
page 87	Philippe Girard (III, 11).
pages 88-89	Didier Sandre, Gilles David (III, 12).
pages 90-91	Didier Sandre, Ludmila Mikael, Judith Vitez, Aurélien Recoing, Gilles David et l'ensemble de la distribution (III, 13).
page 92	Ludmila Mikael, Didier Sandre (III, 13).
page 93	Didier Sandre, Judith Vitez (III, 13).

Entre-temps (3) : photos des spectateurs

page 99	Jack Lang parmi le public.
pages 100-101	Entracte un soir d'intégrale.
page 102	Spectateurs sous la pluie un jour d'intégrale.
page 103	Spectateurs emmitouflés au petit matin.
page 103	(à droite) Parmi les spectateurs, Jack Ralite, Alain Crombecque, François Léotard, Mme Pompidou.
page 104	Les applaudissements à la fin d'une intégrale.
page 105	Sortie des spectateurs au matin d'une intégrale.

Quatrième journée

pages 108-109	Elisabeth Catroux, Jean-Marie Winling, Gilles David, Daniel Martin, Serge Maggiani (IV, 1).
pages 110-111	Redjep Mitrovitsa, Didier Sandre (IV, 2).
page 112	Valérie Dréville (IV, 3).
page 113	(à gauche) Philippe Girard, Alexis Nitzer (IV, 4).
page 113	(à droite) Gilles David, Serge Maggiani, Pierre Vial (IV, 5).
pages 114-115	Elisabeth Catroux, Anne Benoit, Dominique Valadié, Jeanne Vitez et deux machinistes (IV, 6).

page 117	Didier Sandre à l'harmonium regardant (IV, 7).
page 118	Didier Sandre, Valérie Dréville (IV, 8).
page 119	Didier Sandre, Philippe Girard, Alexis Nitzer et l'ensemble de la distribution figurant les ministres (IV, 9).
page 120	Didier Sandre entouré des ministres (IV, 9).
page 122	Jeanne Vitez, Didier Sandre, Pierre Vial, Madeleine Marion, Serge Maggiani, Jean-Marie Winling (IV, 11).

Explicit opus mirandum : photos des saluts

pages 124-125, 127, 129, 130-131, 132.

Crédit photographique

L'ensemble des aquarelles et des dessins figurant dans ce livre sont de Yannis Kokkos et ont été photographiés par Jean-Loup Charmet.

La photo de Paul Claudel en page 2 provient du fonds de la Société Paul-Claudel et a été reproduite par Jean-Loup Charmet. Celle en page 16 est de Juan Sanchez.

Toutes les autres photographies reproduites dans ce livre sont de :

Claude Briceau, pages 4, 8, 11, 13, 40-41, 42, 43, 44, 45, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 99, 100-101, 102, 103, 104, 105, 108-109, 110-111, 114-115, 122, 124-125, 127, 128-129, 130-131, 132.

Claude Gafner, pages 22-23, 24-25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 48-49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84-85, 87, 88-89, 90-91, 92, 93, 112, 113, 117, 118, 119, 120.

Crédit textes

Sauf mention contraire, tous les textes cités de Paul Claudel le sont d'après les *Œuvres complètes* parues aux éditions Gallimard. Ils sont toujours suivis dans le corps du texte de la signature du poète et apparaissent aux pages 28, 48-49, 50, 54-55, 58, 61, 77, 81, 83, 90, 110, 113, 120, 121.

Tous les textes d'Antoine Vitez cités dans ce livre sont suivis de sa signature. Certains ont été publiés dans la revue *l'Art du théâtre*, éditions Actes Sud. C'est le cas, pages 27, 28, 52, 55, 82, 86. Les autres n'ont connu que des publications restreintes dans le cadre de l'activité du Théâtre national de Chaillot ou sont totalement inédits.

Les autres textes cités dans ce livre sont :

pages 8-9, Antoine Vitez et Jean Mambrino, fragment d'un entretien paru dans *Théâtre en Europe*, avril 1987, éditions Béba.

pages 15-17-18, fragment d'une conversation entre Yanis Kokkos et Georges Aperghis, extrait de *Georges Aperghis*, Actes Sud, 1990.

page 26, Prologue aux *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, cité d'après l'édition Pléiade, Gallimard.

page 56, « Sainte », poème de Mallarmé cité d'après les éditions Gallimard.

page 64, « La nuit des vaisseaux » de Daniel Bournoux, texte paru dans le numéro 10 de la revue *l'Art du théâtre*, éditions Actes Sud.

page 94, « L'ouvrier d'un rêve » de Michel Cournot, paru dans le journal *Le Monde* en novembre 1987.

pages 97-98, « La frontière de l'univers » d'Anne Ubersfeld, article paru dans le numéro 28 d'*Alternatives théâtrales*, novembre 1987.

page 114, « A une Madone », poème de Baudelaire, cité d'après l'édition Pléiade des *Œuvres complètes*, chez Gallimard.

pages 120-121, lettre de Paul Claudel, parue dans le numéro 9 de la revue *l'Art du théâtre*, automne 1988, éditions Actes Sud.

Table des matières

Avant-propos par Éloi Recoing	page 5
Prolégomènes Avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Georges Aperghis	page 8
Première journée Distribution et synopsis Journal de bord des répétitions par Éloi Recoing	page 21 page 23
Entre-temps (1) De la répétition Avec Pierre Vial, Jany Gastaldi, Aurélien Recoing, Didier Sandre	page 38
Deuxième journée Distribution et synopsis Journal de bord des répétitions par Éloi Recoing	page 47 page 48
Entre-temps (2) De la représentation Avec Ludmila Mikaël, Robin Renucci, Jeanne Vitez, Patrice Trotter, Daniel Bougnoux	page 62
Troisième journée Distribution et synopsis Journal de bord des répétitions par Éloi Recoing	page 75 page 76
Entre-temps (3) De la représentation (suite) Avec Michel Cournot, Alain Badiou, François Regnault, Georges Banu, Anne Ubersfeld	page 94
Quatrième journée Distribution et synopsis Journal de bord des répétitions par Éloi Recoing	page 107 page 108
Explicit opus mirandum par Antoine Vitez	page 122