

5



PAUL CLAUDEL ■ ÉRIC VIGNER CRÉATION

# PARTAGE DE MIDI

**THÉÂTRE DES ABBESSES**

31 RUE DES ABBESSES- PARIS 18

**29 JAN. - 16 FÉV. 2019**

**Dossier d'accompagnement**

SAISON 2018 | 2019

**Théâtre Création**

**THÉÂTRE DES ABBESSES** DU 29 JAN. AU 16 FÉV. 20 H | DIM. 16 H

**PAUL CLAUDEL ■ ÉRIC VIGNER**

# PARTAGE DE MIDI

DURÉE 2 H 30

TEXTE **PAUL CLAUDEL**

SCÉNOGRAPHIE & MISE EN SCÈNE **ÉRIC VIGNER**

LUMIÈRES **KELIG LE BARS**

SON **JOHN KACED**

COSTUMES **ANNE-CÉLINE HARDOUIN**

MAQUILLAGE **ANNE BINOIS**

ASSISTANTE MISE EN SCÈNE **TÜNDE DEAK**

ASSISTANT SCÉNOGRAPHIE **ROBIN HUSBAND**

DÉCOR & COSTUMES RÉALISÉS PAR **LES ATELIERS DU TNS**

PAON BLANC AU SOL, ŒUVRE DE **EUNJI PEIGNARD-KIM**

RIDEAU DE BAMBOU CONÇU PAR **LE CDDB - THÉÂTRE DE LORIENT**

STATUE RÉALISÉE PAR **ANNIE GIRAL & OLIVIER HEBERT**

AVEC **STANISLAS NORDEY, ALEXANDRE RUBY,**

**MATHURIN VOLTZ, JUTTA JOHANNA WEISS**

**PRODUCTION** Compagnie Suzanne M.

**COPRODUCTION** Théâtre national de Strasbourg -

Théâtre national de Bretagne/ Rennes - Théâtre de la Ville-Paris.

Création le 5 octobre 2018 au Théâtre national de Strasbourg.

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.

Le texte est publié aux éditions Gallimard.

PHOTOS **JEAN-LOUIS FERNANDEZ**

**LA PIÈCE LA PLUS SENSIBLE DE CLAUDEL, MISE EN SCÈNE PAR UN POÈTE DE LA SCÈNE POUR LIBÉRER TOUTES LES FOUDRES DE LA PASSION AMOUREUSE.**

■ Trois hommes et une femme sont au croisement de leur vie. Ils ont connu l'échec et se rendent en Chine dans l'espoir d'un nouveau départ. Le metteur en scène Éric Vigner retrouve dans cette œuvre toute la puissance du théâtre oriental, où s'invente un langage « sacré » pour explorer le mystère de la vie, de l'amour et de la mort. Il choisit la version de 1906, où le jeune Claudel fait de la femme qu'il a aimée une figure mythique et où il insuffle à ses personnages sa quête d'absolu. ■



# SOMMAIRE

NOTE D'INTENTION	P. 4
CONVERSATION AVEC É. VIGNER	P. 5
LE PARTAGE DE MIDI	P. 8
LE TEXTE	P. 10
COMMENTAIRE	P. 11
MISES EN SCÈNE HISTORIQUES	P. 12
BIOGRAPHIES	P. 13
POUR ALLER PLUS LOIN	P. 17

# NOTE D'INTENTION

■ Quand je mets en scène un texte, j'essaie toujours de comprendre d'où provient la parole, quelle en est la source. En 1900, Paul Claudel a trente-deux ans, il quitte son poste de consul à Shanghai pour rentrer en France. Le jeune homme se destine à la vie religieuse. Lors d'une retraite à l'abbaye de Liguge, Dieu lui oppose un non catégorique. Troublé, Paul Claudel repart pour la Chine et accepte le poste de vice-consul à Fou-tcheou. C'est pendant la traversée qu'il rencontre Rosie Vetch – qui lui inspirera Ysé dans *Partage de midi* et, plus tard, Prouhèze dans *Le Soulier de satin*. Cette étrangère d'origine polonaise voyage avec ses quatre enfants et son mari, Francis Vetch, qui espère faire fortune en Chine. Là-bas, pendant quatre ans, Rosie Vetch et Claudel vivent une passion amoureuse dans l'adultère avant que Rosie soit obligée de quitter la Chine, enceinte de Paul. Sur le bateau qui la conduit en Europe, elle rencontre l'homme qui va devenir son second mari et ne donnera plus de nouvelles. La relation entre Rosie et Paul reprendra en 1917.

Pour moi, il est capital de savoir cela pour comprendre que Claudel, quand il commence à écrire *Partage de midi*, a déjà « vécu » les deux premiers actes – le long voyage en paquebot, la découverte de l'amour et du corps féminin – et qu'il est en train de vivre, comme Mesa à l'Acte III, le cauchemar de l'absence : il n'a plus aucune nouvelle. La possibilité d'absolu lui a été refusée – absolu don de lui-même au service de Dieu et amour absolu. Il y a une douleur infinie, qu'il va sublimer en écrivant *Partage de midi*. J'ai choisi de travailler sur la version de 1906 – et non sur celle de 1948, réécrite à l'occasion de la création – parce qu'elle est plus proche de l'expérience initiale, plus inconsciente, plus brute. À travers cette pièce, Claudel met un terme à sa vie présente. Tout va vers l'explosion finale, vers un au-delà inconnu. C'est ce qui est en jeu dès l'Acte I : les quatre personnages sont dans une situation d'échec et les questions qui les traversent sont violentes. On ne peut pas être dans la conversation, dans le raisonnement, dans la bienséance d'une bourgeoisie en villégiature qui discuterait philosophie sur un bateau en route vers la Chine. Claudel les confronte à l'idée de la fin : comment y faire face ? La Chine, où ont lieu les deux actes suivants, et le théâtre oriental de manière plus générale, occupe une place essentielle dans ma lecture de *Partage de midi*. Claudel y a découvert d'autres codes, d'autres manières de travailler sur le son, la musique, la prosodie, le parlé/chanté. Un théâtre « non naturaliste », à la fois physique et sacré, que je retrouve dans son écriture : ce ne sont pas des têtes qui parlent, mais des êtres de chair et de foi.

*Partage de midi* est une pièce essentielle pour moi, c'est celle qui m'a guidé vers le théâtre quand je l'ai découverte à dix-sept ans. J'avais peu de connaissances littéraires et je ne l'ai pas « comprise » mais j'y retrouvais ma sensation de vouloir exister dans une très grande passion.

Aujourd'hui, je forme un quatuor d'acteurs pour explorer cette œuvre fondamentale, qui nous plonge dans le mystère de la création, de l'amour, de la mort et où Claudel fait de la femme une héroïne mythique.

■ Éric Vigner, propos recueillis par Fanny Mentré pour le Théâtre national de Strasbourg

# CONVERSATION AVEC ÉRIC VIGNER

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

**É. V.:** *Partage de midi* s'inscrit effectivement dans un cycle plus large sur les rituels d'amour et de mort à partir du mythe de Tristan et Iseult. *Tristan* est le premier acte de cette trilogie [texte écrit par Éric Vigner, créé en 2014 au Théâtre de Lorient qu'il a dirigé de 1996 à 2016 et publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs en 2015]. Il prend sa source dans le mythe de Tristan et Iseult en l'inscrivant dans la réalité contemporaine. Qui seraient ces jeunes amants aujourd'hui ? Comment se comporteraient-ils par rapport à l'amour et à Dieu ? Quels seraient leurs engagements, leurs idéaux ?

*Partage de midi* est le second opus de cette trilogie, l'œuvre du milieu. Elle met en scène des êtres qui sont au croisement de leurs vies. Ils ont déjà vécu et sont dans une situation d'échec, pour chacun les certitudes se sont muées en question. Ils prennent le bateau pour la Chine dans l'espoir de recommencer une nouvelle vie. C'est l'expérience de la seconde chance. La résolution se trouvera dans la mort. C'est là que commence la dernière partie du cycle, avec *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras. On y retrouve les figures du mythe de Tristan et Iseult sous la forme d'un quatuor de fantômes dont les voix sont séparées des corps.

**Le premier acte s'ouvre sur une traversée en paquebot : les quatre personnages sont en situation d'échec et font route vers la Chine. C'est sur ce bateau que Mesa rencontre Ysé. Dans le dossier que tu m'as transmis, tu reviens sur la rencontre entre Claudel et Rosalie Vetch – qui a inspiré le personnage d'Ysé et plus tard celui de Prouhèze dans *Le Soulier de satin*...**

**É. V.:** La rencontre avec Rosalie est fondamentale. Rosalie Vetch est d'origine polonaise, elle est mariée à un négociant en thé, elle a quatre enfants. Toute la famille est en route sur un bateau vers la Chine dans l'espoir d'y refaire fortune. C'est la rencontre avec le féminin pour la première fois et la découverte de l'amour humain qu'il sublimera dans l'écriture. Ils vivent au consulat de France dans la maison de Paul pendant quatre ans, Claudel aide Francis Vetch dans ses affaires. Cette situation alerte un temps le Quai d'Orsay.

Rosalie Vetch, enceinte de Paul, reprend le bateau pour l'Europe en août 1904 et donnera naissance à Louise Vetch en janvier 1905. Claudel resté en Chine écrit de nombreuses lettres qui restent sans réponse. Le mari et l'amant partent ensemble pour l'Europe à sa recherche, en vain. Sur le bateau du retour, Rosalie a rencontré Willem Lintner, avec qui elle se mariera en 1908. Claudel achève *Partage de midi* en mai 1905 et se marie en décembre avec la fille de l'architecte de la basilique Notre-Dame de Fourvière à Lyon. Les relations entre Rosalie et Paul reprendront en 1917 après dix ans de silence...

**Les deux derniers actes se passent en Chine.**

**En quoi relies-tu l'expérience qu'a Claudel de ce pays à son écriture ?**

**É. V.:** Claudel a une véritable passion pour la Chine depuis son premier voyage. Dans une lettre à Mallarmé le 24 décembre 1895, il écrit : « *La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie n'a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries.* » C'est dans cet « autre » qu'il cherche des réponses à ses propres questions. *Partage* est une pièce orientale dans le sens où il faut que quelque chose se vide pour que quelque chose se remplisse à nouveau, c'est le mouvement vivant de l'océan. Le jeune Claudel l'écrit comme un exutoire avec l'idée d'un purgatoire, une antichambre où on laisse l'ancienne vie pour accéder à autre chose. Je lis *Partage* et *Le Vice-Consul* comme une dialectique irréconciliable mais pourtant poreuse entre l'Orient et l'Occident. Dans les deux cas, la culture française, pour ces « colons », est perturbée, transformée par le choc oriental et sa puissance énergétique. Il faut imaginer physiquement ce que représente le voyage dans ces immensités, comprendre physiquement la sensation de l'énergie de l'océan et des continents, traverser ou frôler l'Inde, le Moyen-Orient, l'Asie...

Claudel a vingt-trois ans quand il fait la découverte du théâtre chinois grâce sa sœur Camille, qui l'emmène voir une représentation de théâtre chinois à Paris lors de l'exposition universelle de 1889. Pour lui comme pour beaucoup d'autres artistes, l'Orient, l'Asie à la fin du XIX<sup>e</sup> en Europe a été une très grande source d'inspiration. Dans le troisième acte de *Partage*, on entend, mêlés aux bruits de l'insurrection qui rappelle la guerre des Boxers de 1901, la musique et

les chants du théâtre chinois. C'est intéressant de lire le théâtre de Claudel dans cette perspective qui n'est pas naturaliste et qui emprunte aux formes anciennes du théâtre oriental au sens large. La forme poétique, la prosodie que l'on retrouve dans son écriture font entendre les variations infinies entre le parler, le parler chanter et le chant qui sont les variations de ce théâtre-là. Je respire le texte de Claudel avec ces mouvements qui ne sont pas des mouvements linéaires de la pensée mais bien un parcours de sensations physiques, kinesthésiques. Un champ de possibles pour l'art de l'acteur qui a à sa disposition un vocabulaire poétique multiforme.

### **Peux-tu me parler de la distribution ?**

#### **Comment l'as-tu composée ?**

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

Avec Stanislas Nordey, on se connaît depuis vingt-cinq ans. Cela fait longtemps que nous avons le désir de travailler ensemble. Ce sera la première fois. La rencontre se fait avec cette proposition, avec Claudel et ce texte en particulier. L'art poétique de l'acteur Stanislas, dans la passion de la parole « dite » rencontre l'écriture de Claudel avec une forme d'évidence. Et sa présence dans cette production éclaire naturellement la vision que j'ai du *Partage*. Je ne pouvais pas le faire sans lui. La quête spirituelle de Mesa me semble aussi croiser la sienne dans son parcours d'homme et d'artiste. C'est un grand plaisir de les voir travailler ensemble avec Jutta.

Alexandre Ruby, (ancien élève du Groupe 40 de l'École du TNS), qui joue Amalric, je l'ai rencontré lors d'une audition au JTN pour Tristan. Il m'a impressionné et c'est en pensant à lui, à son énergie si particulière, que j'ai écrit le rôle du roi Marc. Il était aussi Adraste dans *L'Illusion comique*. Je tenais à le retrouver sur *Partage de midi*.

Avec Mathurin Voltz – que j'ai vu jouer pour la première fois dans *Nouveau roman* de Christophe Honoré que nous avons produit à Lorient et à qui j'ai proposé de reprendre le rôle de Tristan pour les représentations au T2G à Gennevilliers –, ils sont à la fois les mémoires du premier travail sur cette trilogie et la suite : Marc/Amalric et Tristan/De Ciz.

### **Souhaites-tu dater l'esthétique du spectacle – notamment en ce qui concerne les costumes – au début du XX<sup>e</sup> siècle ?**

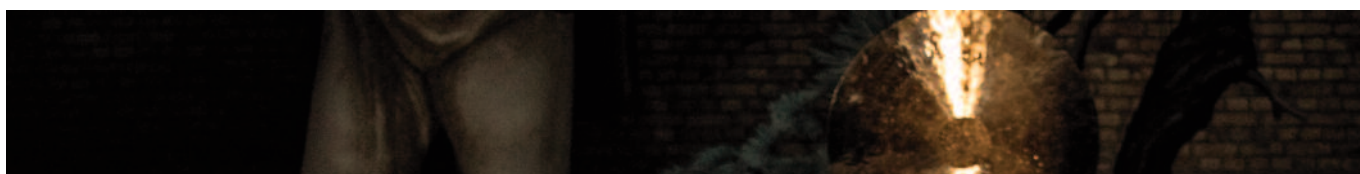
**É. V. :** En ce qui concerne les costumes, oui, l'inspiration est celle de la fin du XIX<sup>e</sup>. Les costumes des hommes et des femmes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle obligent les corps à une forme de tenue dont ces personnages voudraient sortir. Il y a aussi une influence orientale. En 1900,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

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

**É. V. :** Je me souviens du sentiment que j'ai éprouvé en lisant cette œuvre et il est toujours là aujourd'hui, intact. Ce qui me touche, je crois, c'est le désir de ce jeune homme de vouloir se donner totalement et de ne pas pouvoir. D'être refusé dans cette expression totale de soi au service de l'autre. Comprendre très tôt qu'il va falloir « dealer » avec la vie, quitter l'enfance une nouvelle fois. Quand j'ai décidé de faire du théâtre, j'ai travaillé sur cette pièce au Conservatoire de Rennes. Puis je suis entré au Conservatoire de Paris – dans la classe de Denise Bonal – en présentant une scène du *Partage de midi*. C'était la scène entre Ysé et Mesa qui commence par « *Qu'est-ce que vous lisez là qui est défait et déplumé comme un livre d'amour ?* ». Et je suis sorti du Conservatoire en présentant *Le Pain dur* avec Valérie Dréville. C'était formidable car Valérie travaillait alors sur *Le Soulier de satin* [mis en scène par Antoine Vitez en 1987], elle était plongée dans Claudel.

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

**É. V. :** J'ai vraiment pensé les trois spectacles comme un ensemble. C'est peut-être d'ailleurs ce qui me permet de ne pas avoir trop de « pression » à l'idée de mettre en scène *Partage de midi* ! Il y a eu toutes les expériences en Orient. Mon premier voyage était au Japon sur les traces d'une fiction imaginée par Duras pour Alain Resnais [*Hiroshima mon amour*, sorti en 1959]. Une tension là aussi entre l'Europe et l'Asie, une histoire d'amour entre deux étrangers, une Française et un Allemand puis un Japonais. L'histoire intime contient l'histoire tout court : celle du naufrage de l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale avec la découverte de la Shoa. Hiroshima, c'est la lumière irradiante de l'inexistence de



Dieu. J'avais besoin de rencontrer physiquement cet Orient qui fait partie tout entier de son œuvre littéraire. Tous ces événements ont fait que, tout à coup, j'ai eu une vision de cette trilogie. Tristan est le volet sur l'origine, la jeunesse. Puis vient ensuite le milieu de la vie, le « midi » avec *Partage*. Et enfin, la conclusion avec *Le Vice-Consul*.

*Partage de midi* est un voyage initiatique : prendre le bateau pour aller vers l'inconnu. Vouloir le mettre en scène, c'est approcher le mystère qui sous-tend l'écriture de cette œuvre qui prend sa source dans un sentiment très personnel lié à l'abandon, au mystère de la création, au mystère de l'amour, au mystère de la mort, au mystère de la femme. Il fallait trouver le moment juste et les interprètes ayant une expérience de vie et de théâtre suffisante pour aborder un texte comme celui-là et dépasser le commentaire, pour espérer toucher la structure profonde de l'œuvre.

■ Propos recueillis par Fanny Mentré pour le TNS

# LE PARTAGE DE MIDI

PAR ANTOINETTE WEBER-CAFLISCH (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)

*Partage de midi* est un drame en trois actes. Il est écrit en vers libres, c'est-à-dire, selon Claudel lui-même, des vers qui, « *s'ils ne peuvent se scander* », présentent une unité respiratoire, musicale, intelligible, émotive (Claudel expose ces idées dans une lettre au premier critique de *Partage*, Eugène Marsan, que publie François Chapon).

Ce drame met aux prises quatre personnages :

- Ysé (seule femme)
- et trois hommes :
- Ciz, son mari,
  - Amalric, son amant,
  - Mesa, sa passion.

Son sujet, tel que la citation d'Osée (11, 4), qui en est la clé secrète, le donne à comprendre dans la *Préface* de 1948, est la souffrance du jeune Mesa qu'une passion amoureuse destructrice reconduit paradoxalement à Dieu, après qu'une fausse vocation monastique l'en avait éloigné.

Le **PREMIER ACTE** rassemble sur le pont d'un paquebot les quatre personnages qui se rendent en Chine. C'est midi et le soleil est aveuglant, mortel. Commence un huis clos symbolique. Quelque part au milieu de la mer et de la vie, quatre personnages passent la ligne sans retour. Trois aventuriers et un fonctionnaire aux beaux jours du colonialisme, croirait-on tout d'abord, car la pièce commence par une comédie de mœurs qui sert d'allumage au drame qui va suivre. Ciz s'apprête à exploiter le fonctionnaire qui s'intéresse à sa femme, tandis qu'Amalric, qui regrette de ne pas l'avoir épousée dix ans plus tôt, tente aussi sa chance, mais comprend vite que son heure n'est pas encore venue. Au contraire, Mesa se prend de passion immédiate et dévorante pour la blonde Ysé à qui il confie son désarroi : quand il a voulu se faire moine, Dieu l'a rejeté, et voilà que, le péché venant s'ajouter à l'humiliation, il s'éprend maintenant d'une femme interdite ! Or, comme cette femme véritablement fatale – et elle seule – a la clé de son âme, « *le chemin de Dieu se trouve barré par un obstacle irréductible* », écrit Claudel dans sa préface tardive. Cet obstacle est le sacrement du mariage. Ysé est une femme mariée.

Le **DEUXIÈME ACTE** se passe quelques jours après le débarquement à Hongkong, dans un cimetière. Une référence claire à *Hamlet*, le collage de citations tirées tant de Pierre Loti que des *Évangiles*, et surtout une parenté troublante avec les amours adultères de David et de Bethsabée rendent l'arrière-plan moins évidemment réaliste que le navire de l'acte précédent. Tandis que Ciz hésite à risquer sa vie dans un voyage où l'attirent des affaires lucratives, mais louches et dangereuses, Mesa et Ysé se déclarent leur passion dans un grand duo opératique. Ils complotent contre Ciz, et parviennent à le décider à partir, espérant s'en débarrasser définitivement (comme le roi David s'arrange à faire mourir à la guerre Urie, le mari de Bethsabée). L'acte se termine sur une citation blasphématoire des *Évangiles* (Matt. 15, 28) qui achève de camper Mesa en faux ami et en traître, tandis qu'Ysé avait su retrouver, pour condamner son mari, les termes du reniement de Saint Pierre (Matt. 26, 72). Dans cet acte, la passion survoltée des amants est donc entièrement soumise à l'attraction du mal et de la mort. C'est le moment où, comme dit l'auteur, « *la chair désire contre l'esprit* ».

En dépit du bruit et de la fureur d'une insurrection qui menace les Européens du Sud de la Chine, le **TROISIÈME ACTE** transpose l'action sur le plan des fins dernières. La proposition essentielle du drame se fait jour : « *la cause de l'esprit qui désire contre la chair* » sera désormais plaidée « *dans toute son atrocité* » et « *jusqu'à épuisement du dossier* ». C'est le soir et bientôt la nuit. Retirée chez elle, Ysé attend le retour de son homme, cet Amalric avec qui elle s'est mise en ménage. On entend pleurer dans une autre chambre l'enfant qu'elle a eu de Mesa, un Mesa qu'elle a plaqué au moment où ils se sont résolus à se quitter momentanément pour qu'elle puisse cacher sa grossesse (les relations affichées du consul Claudel et de Mme Vetch avaient scandalisé dans la colonie française de Fou-tcheou). Ysé fait le point sur sa liaison passée – mortifère, mais flamboyante –, tandis qu'Amalric lui annonce qu'ils vont sauter tout à l'heure dans leur maison minée : mieux vaut mourir que de tomber aux mains des insurgés (les Boxers, sans doute). Il sort pour mettre la dernière main aux préparatifs de l'explosion, et c'est alors Mesa qui entre, venu on ne sait d'où pour la sauver, elle et leur fils. Il lui adresse les reproches les plus amers, auxquels elle oppose un mutisme total. La scène qu'on devine en soi interminable est finalement interrompue par le retour d'Amalric.



Sommée de choisir entre ses deux amants, c'est lui qu'Ysé décide de suivre. Sa trahison est confirmée. Les deux hommes en viennent aux mains. Amalric a le dessus. Le couple opportuniste abandonne Mesa blessé après l'avoir dépouillé de son laissez-passer et s'être abaissé jusqu'à lui fouiller les poches. Au moment où elle veut l'emporter avec elle, Ysé s'aperçoit que son enfant est mort. Mesa, qui demeure seul dans la maison minée, s'adresse à Dieu en un monologue familier et sublime à la fois. Il s'interroge sur le sens de sa vie, de sa passion, examine sa conduite, confesse son péché, implore enfin de mourir. Ysé réapparaît soudain. Sur un coup de tête, semble-t-il, elle a abandonné Amalric. Comme

entre-temps Ciz est mort, ce qui lève l'interdit qui pesait sur l'union des amants catholiques, ils s'épousent à l'article de la mort dans un rituel où la passion profane et profanatrice se mêle indissociablement à la foi la plus ardente et aux sacrements mêmes de l'Église. Le rideau tombe au moment où Mesa achève de dire cette *messe d'août* à laquelle ils fournissent, en mourant réellement, le corps et le sang d'un sacrifice symbolique. Le comble de l'exaltation amoureuse et religieuse est alors atteint en une véritable apothéose de l'amour, et personne ne doute, dans la salle, que de tels amants, qui jubilent de se livrer aux puissances du feu et de la nuit, sont entrés tout vifs dans l'au-delà. ■ paulclaudel.net



# LE TEXTE

La première version de *Partage de midi* (1905) a été éditée à compte d'auteur en 1906 par la bibliothèque de l'Occident qui en a donné un tirage limité à 150 exemplaires dont la plupart furent adressés sous le sceau du secret à un cercle restreint d'amis de l'auteur. Par discrétion et scrupule, Claudel s'est longtemps interdit de répandre son œuvre en France. Une édition publique de ce texte sera publiée au Mercure de France en 1948 seulement, c'est-à-dire au moment où Claudel donne sa pièce à Barrault. Il s'était alors réconcilié depuis longtemps avec Rosalie Lintner – il lui versait une pension à elle et à leur fille Louise –, il avait écrit *Le Soulier de satin* inspiré lui aussi (mais de plus loin) de la passion de Fou-tcheou, il l'avait fait jouer. Ayant finalement accepté de monter *Partage*, y travaillant avec Jean-Louis Barrault, il a ressenti le besoin de donner un portrait moins inéquitable d'Ysé, de débarrasser le texte de son « accoutrement lyrique », et de donner une fin édifiante à l'aventure. Ni le sens, ni l'art des nouvelles versions qu'il écrit alors dans l'urgence de la représentation scénique ne sont plus les mêmes. D'une part, il a voulu que le drame tourne à la parabole. D'autre part, il a fait disparaître de son écriture les marques – ou les stigmates, comme on veut – de l'expressionnisme.

On lira *Partage de midi* dans l'édition qu'en a donnée Gérard Antoine (folio-théâtre, Gallimard, 1994). Cet ouvrage contient le texte intégral de la première version complète de 1905 ainsi que les états inachevés antérieurs jusqu'alors inédits, une préface biographique, une chronologie, des notes sur le texte, des extraits ayant trait au drame de la correspondance tardive du poète et de sa bien-aimée, une bibliographie, enfin un essai critique. Il s'ouvre sur la préface que le dramaturge écrivit en 1948 pour introduire la publication tardive de l'œuvre. Ce texte bref, mais essentiel permet de comprendre les nouvelles versions à la lumière des intentions qui ont présidé tant aux retouches disséminées un peu partout qu'à la refonte de certains passages des deuxième et troisième actes (ces versions de 1948 et de 1949, la préface de 1948 et une présentation destinée à la presse figurent dans les *Œuvres complètes*, t. XI, 1957).

La Pléiade a également publié la version de 1905, suivie de la nouvelle version pour la scène de 1949 (*Théâtre*, t. 1, 1956, introduction de Jacques Madaule).

Gérald Antoine a présenté en un volume qui tient lieu de complément à son édition parue dans la collection folio, un ouvrage regroupant des commentaires de Claudel et des variantes des différentes versions, classées en fonction des procédés mis en œuvre par la réécriture (Paul Claudel, *Partage de midi, un drame revisité : 1948-1949*, édition de Gérard Antoine, L'Âge d'Homme, Lausanne (Suisse), 1997).

Si l'on oublie quelques représentations parisiennes furtives et fugitives, on peut dire que le drame fut représenté officiellement pour la première fois en France par Jean-Louis Barrault en 1948 (Première, le 16 décembre). Edwige Feuillère tenait le rôle d'Ysé, Jean-Louis Barrault celui de Mesa, Pierre Brasseur jouait Amalric, Jacques Dacqmine était de Ciz. La correspondance Claudel-Barrault contient une série de lettres sur *Partage de midi* (*Cahiers Paul Claudel 10*, Gallimard, 1974, lettres 118 à 135, et *Œuvres complètes*, t. XI).

Sous le titre *Mittagswende*, le drame avait été représenté en allemand au Städtisches Opern und Schauspielhaus Hannover (première mondiale, le 25 mai 1922).

# COMMENTAIRE

[...] Si l'on peut parler de Mesa-Claudiel, c'est qu'un enjeu autobiographique aigu est en cause. Restant sans nouvelles de Rosalie Vetch, la femme qu'il aime passionnément, avec laquelle il a vécu plusieurs années, mais dont il lui faut se séparer temporairement tout en s'apprêtant à la rejoindre, puis apprenant qu'elle en aime un autre et qu'il l'a sans doute perdue, Claudiel devient fou de douleur. Il se sent alors doublement trahi : ni Dieu n'a voulu de lui, quelques années auparavant, quand il a cru pouvoir entrer dans les ordres et qu'on l'a renvoyé dans le monde (deuxième séjour du diplomate en Chine), ni la femme qu'il aime et dont il se croyait payé en retour n'a su garder sa foi. Incapable d'accepter la ruine de son amour, il cherche alors à rejoindre sa Béatrice, mais elle se dérobe et bientôt, poursuivie, elle prend la fuite. C'est dans ces circonstances dramatiques que le poète commence d'écrire *Partage de midi*. De cette première version de l'œuvre, il subsiste trois états successifs dont le dernier parvient à trouver une issue au tragique de l'être abandonné, rejeté dans les ténèbres extérieures : silence de Dieu, silence de la femme aimée. Dans la dernière scène, la fin de la passion est déniée, la douleur extrême qui subsiste pourtant est convertie en expiation grandiose, la séparation élargit l'espace aux dimensions du cosmos, l'épreuve de la privation transforme les amants en héros, bref l'auteur surdimensionne sa propre vie à la hauteur du malheur qu'il subit, tant et si bien qu'il la transfigure.

La pièce trouve dans ce geste d'appropriation son enjeu artistique propre. Le poète oriente la forme théâtrale vers une assomption du sujet autobiographique, alors que cette forme se définit au contraire par l'affrontement des volontés et le concert des voix. L'action est dramatique, certes, mais l'écriture tend vers ce dithyrambe dont est issue la tragédie grecque et avec lequel le poète cherchera à renouer, réécrivant *Tête d'Or* au soir de sa vie (tentative vite interrompue). Dans son importance considérable, la voix lyrique (Mesa) fait entendre la douleur suscitant son écho féminin (Ysé). Engagée par un quatuor de forces et de voix bien équilibrées, la pièce entreprend de se confondre toujours davantage avec l'expression d'une conscience isolée qui, se confrontant héroïquement avec la mort, ose interroger et finalement

assumer le silence de l'abîme (« *Sygè l'Abîme* », mots ultimes de *Connaissance de l'Est*). Toute l'aventure, qui fut celle de quatre ou cinq personnes livrées les unes aux autres au gré d'une rencontre hasardeuse, est progressivement saisie par une écriture qui ordonne à la seule destinée spirituelle du poète ce qui fut soumis alors aux circonstances et aux aléas de la vie (notamment sociale), et parvient à satisfaire supérieurement l'exigence de sens d'un être qui s'affirme ainsi comme réellement unique et, sinon divin, à l'image de Dieu.



# PARTAGE DE MIDI, MISES EN SCÈNE HISTORIQUES

*Partage de midi* ayant été imprimé de façon confidentielle en 1906, Claudel en a toujours refusé la diffusion et à plus forte raison la représentation. Quelques représentations privées ont été cependant données par le groupe « Art et Action » en 1921, 1922 et 1926. Une mise en scène du premier acte fut effectuée clandestinement par Artaud en 1928 dans le cadre du Théâtre Alfred Jarry, et une représentation préparée par les Zofingiens, à Lausanne en 1944, a été interdite au dernier moment par l'auteur. Lorsque Barrault, en 1939, sollicita de Claudel l'autorisation de représenter *Partage de midi*, son « épreuve », il lui fut opposé un seul mot : « barré ». Barrault cependant revint à la charge, après le succès du *Soulier de satin*, et Claudel, sur les conseils de l'abbé Jean Massin, accepta de laisser jouer la pièce. Mais il entreprit de la récrire, en fonction de l'évolution de son goût et de sa vision de l'aventure vécue dans sa maturité. Il s'en suivit, tout au long de l'année 1948, un long débat et de multiples échanges entre l'auteur et le metteur en scène, obstiné à respecter le drame de 1906 alors que Claudel entendait en modifier sensiblement l'écriture et le dénouement. De ces nombreuses modifications, variantes et adjonctions, résulta une version qui fut représentée au Théâtre Marigny, au mois de décembre 1948, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, qui jouait le rôle de Mesa, tandis que celui d'Ysé était confié à Edwige Feuillère, celui d'Amalric à Pierre Brasseur et celui de De Ciz à Jacques Dacqmine. Les représentations obtinrent un vif succès. L'élégance et la séduction d'Edwige Feuillère, en qui Claudel reconnaissait avec émotion une « résurrection » d'Ysé, furent élogieusement appréciées par la critique, ainsi que la verve et la prestance de Pierre Brasseur. La compagnie Renaud-Barrault emmena la pièce en tournée, à Rome en 1949, à Rio de Janeiro en 1950, en Argentine en 1951, où le rôle d'Ysé était tenu par Madeleine Renaud. À Londres, en 1951, c'est Jean Servais qui jouait Amalric. La pièce fut reprise encore au Théâtre de France en 1954 et 1966.

Stimulé par la création, mais insatisfait du texte abondamment remodelé par suite des tractations entre l'auteur et le metteur en scène, Claudel récrivit entièrement le drame au cours du mois de janvier 1949, et en soumit à Barrault une nouvelle version, qui ne fut pas jouée. La plupart des metteurs en scène en effet préférèrent la version primitive, ou procédèrent à une contamination entre les diverses versions du drame, à l'instar de Barrault qui avait vainement tenté de préserver, contre la volonté de l'auteur, le drame de 1906.

De très nombreuses représentations eurent lieu, en France et à l'étranger, après la mort de l'auteur. *Partage de midi* entra au répertoire de la Comédie-Française en 1975, dans une mise en scène d'Antoine Vitez, avec Ludmilla Mikaël dans le rôle d'Ysé, Patrice Kerbrat jouant Mesa et Michel Aumont Amalric. En 1990, à l'Atelier, Nicole Garcia mit la pièce en scène en jouant le personnage d'Ysé, Didier Sandre celui de Mesa et Jean-Pierre Marielle celui d'Amalric. La pièce reparut à la Comédie-Française en 2006 dans une mise en scène d'Yves Beaunesne avec Marina Hands dans le rôle d'Ysé et Éric Ruf en Mesa. *Partage de midi* fut aussi joué au festival d'Avignon en 2008, dans une mise en scène collective, Valérie Dréville interprétant le personnage d'Ysé.

## PAUL CLAUDEL

Né à Villeneuve-sur-Fère (Aisne), le 6 août 1868, Paul Claudel passe les premières années de sa vie en Champagne où il fut d'abord à l'école chez les sœurs, puis au lycée de Bar-le-Duc, avant d'entrer au lycée Louis-le-Grand en 1882, date à laquelle ses parents s'établirent à Paris. À quinze ans il écrivait son premier essai dramatique : *L'Endormie*, puis, dans les années 1890, ses premiers drames symbolistes (*Tête d'or*, *La Ville*). Mais c'est l'année 1886 qui allait se révéler décisive pour le jeune Claudel, par sa rencontre avec la foi en Dieu, lors d'une fulgurante conversion, la nuit de Noël à Notre-Dame : « *En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute que depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi ni, à vrai dire, la toucher* ».

Depuis lors, la foi de Claudel n'est pas seulement une composante de sa vie, elle l'enveloppe tout entier, elle est son milieu nourricier. Parallèlement à ses activités d'écrivain, Paul Claudel devait gagner sa vie : il entra au ministère des Affaires étrangères, conciliant ainsi deux vocations, la Littérature et la Diplomatie. Ses fonctions diplomatiques le conduisirent à parcourir le monde (New York, Boston, Copenhague, Prague, Francfort, Hambourg, Rio de Janeiro, Tokyo, Washington, Bruxelles) et la Chine, pays dont il rêvait depuis l'enfance, et où il séjourna de 1895 à 1909. Dès les premiers mois de son arrivée, le jeune consul avait déjà ressenti une immédiate proximité avec ce pays, comme il l'explique alors dans une lettre à son ami Mallarmé : « *La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie n'y a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries. Elle pullule, touffue, naïve, désordonnée des profondes ressources de l'instinct et de la tradition* ». C'est pendant cette mission en Chine que sont élaborées et rédigées plusieurs œuvres parmi les plus importantes. En poésie, le recueil *Connaissance de l'Est*, d'abord publié sous le titre *Images de Chine*, précède *L'Art poétique*, rédigé à Fuzhou, et les *Cinq grandes odes*, en partie écrites à Pékin. Deux drames sont à la même période composés sur place : *Le Repos du septième jour*, qui prétend se dérouler dans l'Antiquité chinoise, sous la dynastie des Han, et le drame le plus personnel de Claudel, *Partage de midi*, écrit dans les premiers mois du séjour à Fuzhou, et qui commence sur un paquebot passant le Canal de Suez, puis se déroule entièrement dans la Chine contemporaine du diplomate.

De retour en Europe en 1909, il poursuit sa carrière diplomatique sans négliger ses productions littéraires. Il publie jusqu'en 1920 la trilogie dramatique sur la société de son époque : *L'Otage* – *Le Pain dur* – *Le Père humilié*, puis *L'Annonce faite à Marie*, et enfin, alors qu'il est ambassadeur de France au Japon, *Le Soulier de satin*, son œuvre capitale, qui devait lui apporter une gloire méritée. Élu à l'Académie française en 1946, il consacre le reste de sa vie à l'étude de textes bibliques.

## ÉRIC VIGNER

Après des études supérieures d'arts plastiques, Éric Vigner entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. En 1990, il fonde la compagnie Suzanne M. avec La Maison d'os de Roland Dubillard, spectacle créé dans une usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux puis repris dans les fondations de la grande arche de la Défense dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Son travail de plasticien, indissociable de celui de metteur en scène, est le plus souvent lié à la réalité des lieux qu'il investit, usine, musée, cloître, tribunal, théâtre à l'italienne. Cela lui permet d'inscrire les écritures contemporaines, Dubillard, Duras, Koltès, ou classiques, Hugo, Racine, Molière, Corneille, dans des recherches stylistiques puissantes. À l'opéra, il collabore avec Christophe Rousset et Jean-Christophe Spinosi. Éric Vigner rencontre Marguerite Duras en 1993 lorsqu'il crée *La Pluie d'été* (Éd. P.O.L., 1991). L'écrivain lui donne *Hiroshima mon amour*. Viendront ensuite *Savannah Bay* à la Comédie-Française pour son entrée au répertoire, *La Bête dans la jungle* au Kennedy Center à Washington, *Pluie d'été* à Hiroshima pour le 60<sup>e</sup> Festival d'Avignon, *Gates to India Song* pour le Festival Bonjour India 2013.

Nommé à la direction du CDDB-Centre Dramatique de Lorient avec sa sœur, Bénédicte Vigner ils mettent en place un projet artistique consacré à la découverte, à l'accompagnement et à la production d'une nouvelle génération d'hommes et de femmes de théâtre dont certains assument aujourd'hui des responsabilités nationales au service du théâtre public (Éric Ruf, Arthur Nauzyciel, Ludovic Lagarde, Irina Brook, Daniel Jeanne-teau). Les artistes graphiques M/M (Paris) participent à la construction d'une nouvelle identité. Le théâtre, aménagé dans un ancien cinéma d'art et d'essai, produira 87 spectacles dont 49 textes contemporains, 18 premières mises en scène dont la moitié par des femmes. Le CDDB-Théâtre de Lorient devient

Centre dramatique national en 2002 avec la construction du Grand Théâtre. En 2013, Éric Vigner prend la direction artistique du Théâtre de Lorient qui regroupe le CDDB et le Grand Théâtre avec un projet pluridisciplinaire. Aux artistes associés, Christophe Honoré, Madeleine Louarn, Marc Lainé et Chloé Dabert se joignent Boris Charmatz pour la danse et Jean-Christophe Spinosi pour la musique.

À l'international, Éric Vigner travaille à faire connaître le théâtre français classique et contemporain traduit en langue vernaculaire. *Le Bourgeois Gentilhomme* ou *Le Jeu du kiwi jok* de Molière et Lully au Théâtre national à Séoul (Prix France-Corée 2004), Berberi Y Seviljes de Beaumarchais au Théâtre national de Tirana, (Prix du Festival de Bunrit et Bharat Rang Mahotsav, Delhi) *In the solitude of the cotton fields* de Koltès aux États-Unis dans le cadre de l'U.S. Koltès Project, *Gates to India Song* à partir du *Vice-Consul* de Duras à Bombay, Calcutta et New Delhi. Dans la continuité de cet intérêt permanent pour les autres cultures, il fonde en 2010 l'académie internationale de Théâtre avec de jeunes acteurs étrangers et français issus de la diversité.

En 2014, il écrit et met en scène *Tristan*, édité aux Solitaires Intempestifs, premier volet d'une trilogie consacrée aux rituels d'amour et de mort à partir du mythe de Tristan et Iseult. En 2015, en collaboration avec M/M (Paris), il publie les affiches du Théâtre de Lorient 1996-2015 dans un ouvrage qui témoigne de 20 années de création au sein du théâtre public. En 2016 avec la compagnie Suzanne M, il poursuit son travail à l'international et met en scène le procès Brancusi contre États-Unis au Théâtre de l'Odéon de Bucarest. Le texte est édité en roumain chez Curtea Veche et l'affiche est réalisée par l'artiste Mircea Cantor. La même année, il publie *Quarante-huit entrées en scène*, toujours aux Solitaires Intempestifs. En 2017, à l'invitation du Théâtre national de Tirana, il fait entrer Victor Hugo au répertoire albanais avec *Lucrece Borgia*. La portée politique de l'œuvre fait écho à l'histoire de l'Albanie encore meurtrie par près de 50 ans de dictature autocrate. Le spectacle est présenté en France au Festival du TNB en novembre 2017. Ces deux projets réalisés pour des pays des Balkans interrogent le passé à l'heure de la construction européenne. En 2018, il poursuit sa recherche à partir du mythe de Tristan et Iseult avec *Partage de midi* de Paul Claudel, créé au Théâtre national de Strasbourg, puis présenté au Théâtre national de Bretagne, au CDN de Reims et au Théâtre de la Ville à Paris.

## STANISLAS NORDEY Mesa

Metteur en scène de théâtre et d'opéra, acteur et pédagogue, Stanislas Nordey crée, joue, initie de très nombreux spectacles depuis 1991. Il met en scène principalement des textes d'auteurs contemporains tels que Gabily, Karge, Lagarce, Mouawad, Crimp,

Handke..., revient à plusieurs reprises à Pasolini et collabore depuis quelques années avec l'auteur allemand Falk Richter. En tant qu'acteur, il joue sous les directions notamment de Christine Letailleur, Anne Théron, Wajdi Mouawad, Pascal Rambert, Anatoli Vassiliev et parfois dans ses propres spectacles, comme *Affabulazione* de Pasolini créé en mars 2015. Tout au long de son parcours, il est associé à plusieurs théâtres : au Théâtre Nanterre-Amandiers dirigé alors par Jean-Pierre Vincent, à l'École et au Théâtre national de Bretagne, à La Colline-théâtre national et en 2013 au Festival d'Avignon. Avant cela, de 1998 à 2001, il codirige avec Valérie Lang le Théâtre Gérard Philipe-CDN de Saint-Denis et en septembre 2014, il est nommé directeur du Théâtre national de Strasbourg et de son École où il engage un important travail en collaboration avec vingt artistes associés – auteurs, acteurs et metteurs en scène – à destination de publics habituellement éloignés du théâtre et dans le respect d'une parité artistique assumée. L'intérêt qu'il a toujours porté pour les écritures contemporaines se retrouve dans le projet qu'il a conçu pour le TNS. En 2016, il crée *Je suis Fassbinder*, en duo avec l'auteur et metteur en scène allemand Falk Richter et recrée *Incendies* de Wajdi Mouawad. En 2017, il crée *Erich von Stroheim* de Christophe Pellet et joue dans *Baal* de Brecht, mis en scène par Christine Letailleur puis dans *Tarkovski*, le corps du poète mis en scène par Simon Delétang. En 2018, il joue dans *Le Récit d'un homme inconnu* mis en scène par Anatoli Vassiliev et dans la série *Fiertés* réalisée par Philippe Faucon pour Arte. En 2019, il créera *John* de Wajdi Mouawad et *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis.

## ALEXANDRE RUBY Amalric

Alexandre Ruby débute sa formation d'acteur au Conservatoire municipal du Centre de Paris dirigé par Alain Hitiér et Philippe Perrussel. Au théâtre, il joue sous la direction d'Antoine Bourseiller (*L'Idiot* de Dostoïevski, *Corrida* de Denis Baronnet, *Lorenzaccio* de Musset, *Hamlet/Lorenzo* d'après Shakespeare et Musset, *Le Baigneur* de Genêt), Laëtitia Guédon (*Barbe Bleue*, *Espoir des femmes* de Dea Loher), Francine Walter (*Le Distrait* de Jean-François Regnard), Elsa Rosenknop (*Léonce et Léna* de Büchner). Il tourne également dans plusieurs films, notamment *La Planète des femmes*, réalisé par Alice Mittérand pour les Talents Cannes Adami 2010. En 2010, il intègre l'École supérieure d'Art Dramatique du Théâtre national de Strasbourg. Il y rencontre Krystian Lupa, Alain Françon, Jean-Yves Ruf, Robert Schuster, Pierre Vial, Julie Brochen, Jean-Louis Hourdin, Pierre Meunier. Krystian Lupa l'engage pour le rôle de Jésus dans *Salle d'attente* librement inspiré de Catégorie 3.1 de Lars Noren au Théâtre national de La Colline. En 2014, il interprète le rôle de Macduff dans *Macbeth* de Shakespeare mis en scène par Anne-laure Liégois avec qui il collabore à nouveau en 2016-18 pour *Don Quichotte*. En 2015, il joue dans *L'illusion Comique* de Corneille et *Tristan* mis en scène par Éric Vigner.

## MATHURIN VOLTZ De Ciz

Après avoir suivi la classe libre du cours Florent, Mathurin Voltz continue sa formation de comédien au Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique de Paris en suivant les cours de Philippe Garrel, Robin Renucci, Jean-Damien Barbin, Hans-Peter Cloos et Andrzej Seweryn. Depuis, il travaille aussi bien pour le petit écran (*Richelieu*, *La Pourpre et Le Sang* réalisés par Henri Helman en 2014, *Les Combattants de l'ombre* de Bernard Georges en 2010 ou *Adresse Inconnue* d'Alain Wermus en 2009), que pour le grand écran — dans des courts métrages (*L'Autre* réalisé par Laurent Fontaine en 2017) et des longs-métrages (*Un été brûlant* réalisé par Philippe Garrel, 2011, *Géronimo* par Tony Gatlif, 2014). Au théâtre, il joue sous la direction de Jean-Pierre Garnier dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Thibault De Montalembert dans *L'illusion Comique* de Corneille, Hans Peter Cloos dans *Cabale et Amour* de Schiller, Jean-Damien Barbin dans *C'est tout* de Marguerite Duras et *La Divine* comédie de Dante, Daniel Mesguich dans *Hamlet* de William Shakespeare, Christophe Honoré dans *Nouveau roman* créé au Festival d'Avignon, Laurent Laffargue puis Philippe Calvario dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, et récemment Johann Maheut dans *Les Invités* de Thierry Illouz et Lena Paugam dans *Le 20 Novembre* de Lars Noren. Mathurin Voltz joue dans *Tristan* mis en scène par Éric Vigner au Théâtre de Gennevilliers en 2017.

## JUTTA JOHANNA WEISS Ysé

Née à Vienne en 1969, elle joue en 1986 dans *Intermezzo* de Jean Giraudoux mis en scène par Otamar Kréjca au Theater an der Josefstadt à Vienne. En 1989, elle commence ses études de théâtre en anglais à New York, au Neighborhood Playhouse School of Theater avec Sanford Meisner, puis elle intègre la master class de Robert Lewis en 1991. Elle joue en anglais des pièces d'Alan Glass et d'Henrik Ibsen. À partir de 1993, elle joue en allemand, dans sa langue maternelle, des pièces de Federico García Lorca, Francisco Tanzer, Rico Peterson et Herbet Thomas Mandl. En 1994 elle continue ses études de théâtre en français dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres avec Andreï Serban à Avignon et au CNSAD à Paris. En 1995, elle travaille avec Anatoli Vassiliev dans son École d'Art Dramatique à Moscou. *Marion De Lorme* de Victor Hugo dans la mise en scène d'Éric Vigner en 1998 fut son premier rôle dans le théâtre français. Depuis elle continue de travailler sous sa direction pour *Rhinocéros* d'Egène Ionesco en 2000, *La Bête dans la jungle*, adaptation Marguerite Duras, en 2001,... *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard en 2003, *Pluie d'été à Hiroshima* d'après *La Pluie d'été* et *Hiroshima mon amour* de Duras en 2006, *Othello* de Shakespeare, traduction Rémi de Vos et Éric Vigner, en 2008, *Sextett* de Rémi De Vos en 2009, *La Faculté* de Christophe Honoré en 2012 et *L'illusion comique* de Corneille en 2015.

## KELIG LE BARS création lumières

Kelig Le Bars est diplômée de l'École du Théâtre national de Strasbourg (2001). Au théâtre, elle a notamment réalisé les créations lumière les spectacles de Éric Vigner, Sylviane Fortuny, Christophe Honoré, Christophe Rauck, Gui-Pierre Couleau, Giorgio Barberio Corsetti, Jacques Bonaffé... Grâce au Jeune Théâtre National elle rencontre plusieurs metteurs en scène de sa génération dont elle signe les créations et qu'elle accompagne depuis fidèlement. Elle travaille donc avec Olivier Balazuc, François Orsoni, Julia Vidity, Vincent Macaigne, Alice Laloy, Julien Fiséra, Chloé Dabert, Dan Artus, Marc Lainé, Le Groupe Incognito, Julie Bérès, Guillaume Vincent...

Travaillant souvent à partir de la structure même des lieux qui accueillent les spectacles, elle dessine des espaces singuliers pour des lieux aussi illustres que le Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre national de Chaillot, Le cloître des Carmes, Le cloître des Célestins et la cour du lycée Mistral pour le Festival d'Avignon. Elle met en lumière *L'Italienne* à Alger de Rossini pour l'Opéra de Montpellier (mise en scène de E. Cordoliani), Elle crée pour Éric Vigner les lumières de *l'Orlando* de Haendel pour l'Opéra Royal de Versailles. C'est pour Guillaume Vincent qu'elle éclaire en 2016 *Curlew River* de B. Britten et cette année *Le Timbre d'argent* de Camille Saint-Saëns pour L'Opéra-Comique. Depuis 2012, elle collabore à plusieurs reprises avec Éric Vigner sur *Brancusi contre États-Unis* au MAM de Paris en 2017, *Tristan* et *L'illusion comique* au CDN de Lorient en 2014 et 2015, et *Lucrezia Borgia* en 2017 avec le Théâtre national albanais au Théâtre national de Bretagne.

## JOHN KACED création son

John Kaced est créateur son et compositeur. Il est diplômé du Conservatoire de Lyon en composition assistée des nouvelles technologies. Il a créé la bande-son des spectacles jeune public de Christian Duchange (*L'Ogrelet* en 2006, *Nam-Bock* en 2009, *Miche et Drate* en 2011), Caroline Guiéla-Nguyen (*Macbeth*, 2009), Nino D'introna (*Du pain dans les poches*, 2010) et Lazare Herson-Macarel (*Le Chat Botté*, 2011). En 2012, il collabore avec le metteur en scène Dan Artus pour la création du spectacle *Le Peule d'Icare* au Festival Théâtre en mai à Dijon. En 2017 et 2018, il a travaillé les créations sons et vidéo de *Et Dieu ne pesait pas lourd*, mis en scène par Frédéric Fisbach, Feydeau *Une hache pour briser la mer gelée en nous*, par Grégoire Strecker au CDN Nanterre Amandiers, *Atomic Man*, *Chant d'amour* de Lucie Rébéré, *France-Fantôme* de Tiphaine Raffier et *Spartoi* de Yacine Sif El Islam. Il réalise également des créations radiophoniques pour France Culture. Il participe activement au projet lyonnais de musique expérimentale *Grrrrnd Zero* et a fondé avec Anthony Capelli le groupe FAT32. Il a déjà collaboré sur plusieurs spectacles avec Éric Vigner. En janvier 2013, il crée le son de *Gates to India song* d'après *Le Vice-consul* et *India Song* de Marguerite Duras mis en scène

par Éric Vigner avec des acteurs indiens à Bombay, Calcutta et Delhi. Il retrouve Éric Vigner pour la création de *Brancusi contre États-Unis* en 2013 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Tristan* au Centre dramatique national de Lorient en 2015 et *Lucrezia Borgia* avec le Théâtre national albanais au Théâtre national de Bretagne en 2017.

## ANNE-CÉLINE HARDOUIN

### création costumes

Diplômée du London College of Fashion, Anne-Céline Hardouin travaille au Royal Opera House de Covent Garden et à l'English National Opera à Londres. Elle y réalise les costumes de nombreux opéras et ballets : *The Merry Widow* de Lehar et *Manon de Massenet* mis en scène par Richard Husdon, *Il Masnadieri* de Verdi et *Pelléas et Mélisande* de Debussy mis en scène par Paul Brown, *Macbeth* de Verdi mis en scène par Anthony Ward, *Anastasia* mis en scène par Bob Crowley. Elle travaille également au Glyndebourne Opera Festival. En 2000, elle rejoint l'Opéra national de Paris en tant que chef d'atelier. Elle y retrouve Paul Brown (*Parsifal* de Wagner) et Richard Husdon (*La Khovantchina* de Moussorgski) ainsi que Michael Levine (*Les Boréades* de Rameau, *Rusalka* de Dvořák, Jean-Marc Stehlé (*La Flûte enchantée* et *Idoménée* de Mozart), Laurent Pelly (*Ariane à Naxos* de Strauss), Anna Eirman (*L'Espace dernier* de Pintscher) et Anthony Powell (*Capriccio* de Krauss). Responsable de l'atelier costumes à l'Opéra de Rennes depuis 2006, elle collabore avec Éric Vigner sur la production d'*Orlando* de Haendel au Théâtre du Capitole à Toulouse et à l'Opéra Royal de Versailles en 2013, *L'illusion comique* à Lorient en 2015 et *Tristan* à Gennevilliers en 2017.

## ANNE BINOIS

### création maquillage et coiffure

Après des études de maquilleuse, coiffeuse et perruquière, Anne Binois travaille pour le théâtre et l'opéra : Théâtre national de Bretagne, Théâtre de Caen, Opéra de Rennes, Angers-Nantes Opéra. Elle collabore notamment avec Les Arts Florissants sur de nombreuses productions : *Les Boréades* de Rameau mis en scène par Robert Carsen et *Les Paladins* mis en scène par José Montalvo, *Il Sant'alesio* de Landi mis en scène par Benjamin Lazar, *Zampa* de Ferdiand Hérold mis en scène par Macha Makeïeff et Jérôme Deschamps, *The Fairy Queen* de Purcell mis en scène par Jonathan Kent, *Athys* de Lully mis en scène par Jean-Marie Villégier, *David et Jonathas* de Charpentier mis en scène par Andreas Homoki. Elle travaille au maquillage de *Cachafaz* de Strasnoy, mis en scène par Benjamin Lazar en 2010 dans le cadre du Festival Mettre en Scène. Au cinéma, elle participe à plusieurs courts et longs métrages de Julie Delpy et Laurent Jaoui notamment. Elle maquille également pour la mode et la publicité (St James, Tartine et Chocolat, Catimini, Bonobo...). Elle intervient régulièrement dans des écoles et maisons de quartiers rennaises pour faire découvrir le maquillage de scène. En 2013, elle collabore avec Éric Vigner sur la production d'*Orlando* de Haendel au Théâtre du Capitole à Toulouse et à l'Opéra Royal de Versailles puis de nouveau sur *L'illusion comique* à Lorient en 2015 et *Tristan* à Gennevilliers en 2017.



# POUR ALLER PLUS LOIN

## LE SITE SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL

[www.paul-claudel.net](http://www.paul-claudel.net)

Site très complet sur Claudel et son œuvre, à voir la bibliographie concernant *Partage de midi*  
<http://www.paul-claudel.net/bibliographie/partage-de-midi>

## À NOTER

La pièce démontée du CRDP d'Aix de la mise en scène collective de Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier datant de 2008, pour certaines pistes et analyses propres à Claudel et son écriture.

## UNE JOURNÉE AVEC PAUL CLAUDEL

### LECTURES & CONVERSATION

À L'ESPACE CARDIN **SAMEDI 26 JANVIER 2019** À PARTIR DE 15 H

*Les Lettres à Ysé* lues par Fanny Ardant, un choix de textes en prose d'Éric Vigner lus par Marcel Bozonnet, une conversation entre Éric Vigner, metteur en scène du *Partage de midi* & François Regnault, auteur du livre *Petit guide du théâtre de Paul Claudel avec Lacan*, publié aux éditions Navarin.

**& RETROUVEZ CES LECTURES SUR LES ONDES DE FRANCE CULTURE CYCLE CONSACRÉ À PAUL CLAUDEL**

**DIMANCHE 10 MARS 2019 À 21 H** DANS LES PROGRAMMES DE FICTIONS / THÉÂTRE & CIE

ET EN PODCAST SUR LA PAGE FICTIONS / THÉÂTRE & CIE DE [franceculture.fr](http://franceculture.fr)

