

Essayant de déchiffrer une géographie spirituelle où les espaces purs de la philosophie et la perfection de la pensée soient abordés de front dans un acte d'élévation suprême, Alice Voinescu a établi dans son étude *Aspects du théâtre contemporain* (rédigée en 1939, publiée en 1941) des jalons interprétatifs concernant le théâtre de Paul Claudel, dans une vision évidemment théorique. L'auteur constate que devant cette œuvre « nous ne sommes pas encore ce „suffisant lecteur” après lequel soupirait Montaigne »<sup>1</sup>, l'insuffisance de la réception pouvant s'expliquer plutôt par le caractère insolite de cette dramaturgie que par un refus du lecteur ou du spectateur, par un isolement à l'égard de l'œuvre. Dans son interprétation du théâtre de Claudel, Alice Voinescu fonde sa démarche sur l'analyse des deux termes philosophie (« création abstraite ») et poésie (« le concret artistique »), qui sur le plan de la conscience créatrice « ne se rencontrent pas, mais se développent ensemble »<sup>2</sup>, sous l'impulsion du même « acte spirituel ». La pensée et l'émotion artistique deviennent créatrices au même titre et « peuvent s'exprimer par des signes communs »<sup>3</sup>. Tels des cours d'eau qui coulent vers l'océan, ces deux aspects confluent et se dilatent dans la structure du personnage claudélien. Se définissant à mesure qu'il se connaît, celui-ci devient apte à se donner à mesure que le monde extérieur commence à parler. « Une fois pensées, les choses retrouvent leur mouvement initial, car en les consommant, c'est-à-dire en les mettant en relation les unes avec les autres, la pensée les rend fluides, capables de se donner les unes aux autres. „Elles deviennent donnables” ». La connaissance implique transformation au cours d'un processus où ont lieu des naissances répétées : « connaître le monde signifie naître avec lui, co-naître »<sup>4</sup>. Les héros des drames de Claudel, entourés de signes Vus et Non Vus, essaient de les absorber dans leur être afin que, les interrogeant, ils puissent donner une réponse quant à leur place et à leur rôle dans l'existence. Dans ce genre de drame, le dialogue avec le Créateur demeure toujours ouvert : une « lutte avec l'ange » sans fin, nourrie du désir de la connaissance. La substance dramatique du personnage n'est pas « extensive », ne

## SPECTACLES CLAUDEL EN ROUMANIE

*Iolanda Berzuc*

résulte pas de la succession d'événements qui composent sa vie, mais « intensive » en vertu de la relation de la réalité avec les strates profondes et instables de l'être, où a lieu la véritable naissance du personnage. « Ceux-ci ne sont pas faits d'états, mais de tension ». C'est pourquoi l'on ne saurait accéder à eux par les mécanismes de la psychologie, mais au moyen de la connaissance des nouvelles lois dictées par la construction dramatique. « Celles-ci se développent intérieurement, à partir non pas de conflits et de décisions psychologiques, mais d'irruptions d'un plan à l'autre »<sup>5</sup>. Aussi l'essence du personnage ne se révèle-t-elle point par des traits permanents, mais par des mouvements intérieurs qui affleurent de temps à autre pour se montrer un court instant au monde extérieur. En choisissant le mot comme messenger de l'Invisible, le poète reconnaissait que « les mots ne sont que les fragments découpés d'un ensemble qui leur est antérieur ». Par le fait qu'il attire le lecteur (ou l'auditeur) depuis la périphérie jusqu'au centre même de la création, le mot provoque chez lui le désir de passer d'un état passif à un état actif. Le langage claudélien renferme virtuellement les attitudes et les sentiments par lesquels les personnages s'expriment, ainsi que la dialectique comprimée des processus intérieurs sous l'influence desquels ils agissent. La tension entre les mots, dont est chargée

la structure du personnage, représente tout simplement « l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index de leur chargement »<sup>6</sup>. Claudel transmet à ses héros ce que Jean-Louis Barrault découvrit chez lui, à savoir que « Claudel était avant tout un homme de désir, non un homme de jouissance »<sup>7</sup>, le désir représentant chez eux le facteur actif qui mène leurs destins. Ce sont moins les réalisations que les aspirations qui tracent leur voie et les mettent en possession de leur moi authentique et de leur vie. On arrive à l'essence de personnage grâce à « l'intériorisation par laquelle nous vivons notre propre vie intime »<sup>8</sup> — disait Alice Voinescu, entendant par là que si Claudel a proposé un nouveau type de drame, il propose en même temps un nouveau mode de lecture. Et dans l'analyse qu'elle fait des moyens par lesquels l'intériorisation totale peut être atteinte, à la suite d'un acte spirituel d'authentique valeur, elle précise : « Comme chez tous les grands dramaturges, l'objet de sa quête est le lieu où l'Homme naît en tant qu'être spirituel. A preuve le Monologue, forme aussi essentielle chez lui du drame que le dialogue. Alors que le dialogue exprime le choc entre le Moi et l'Univers suivant le rythme d'une dialectique procédant par questions et réponses, le monologue, par sa dialectique comprimée, souligne l'unité dynamique du sujet pur. C'est seulement de celle-ci que peut jaillir la résolution, l'acte, seule réponse possible à la question : que voulons-nous d'au-delà de la conscience humaine ? D'ailleurs, le moment culminant trouve toujours son expression dans le verbe lyrique »<sup>9</sup>. Par son témoignage, le personnage se transcende et accède à une zone pure où le moi prend corps et s'accomplit. Alice Voinescu compare le héros à une rivière au cours sinueux, qui disparaît et réapparaît sans cesse à la vue du contemplateur. « L'auteur suit des yeux son cours, tantôt de loin, tantôt de tout près ; parfois il ne note que la direction du cours, d'autres fois il distingue la couleur et la transparence du courant, ou bien seulement l'ombre d'une aile qui le survole. De ces flots si variés, aux nuances diverses, il construit, d'une part, l'entité vivante et frappante des personnages et, de l'autre, la silhouette mouvante du „social” qui s'y attache »<sup>10</sup>. En passant ainsi, l'existence fictive du

personnage influe sur l'existence réelle du spectateur-auditeur, qui est comme devant un « mystère » capable d'éveiller en lui des impulsions créatrices. Les valeurs « exclusivement dynamiques » des personnages confèrent au milieu dans lequel ils évoluent les mêmes propriétés, représentant des prolongements et des processus naturels d'un climat psychique à l'autre. Le Lieu et le Temps acquièrent dans le théâtre de Claudel des valeurs propres : « Celui-ci n'enferme pas comme dans un cadre conventionnel l'action des personnages, mais prolonge leur existence spirituelle jusque dans le domaine de la nature, ou plutôt, par l'intermédiaire de l'homme, il introduit la nature elle-même dans le domaine de l'Esprit »<sup>11</sup>. Auteur d'un langage total, symphonique, dans lequel la parole, la musique, le décor soulignent « l'unité de l'esprit humain », Claudel introduit « dans la structure du classicisme pur, rationnel et lucide, d'essence européenne, des motifs fondamentaux de la sensibilité extrême-orientale »<sup>12</sup>.

Nous devons à Alice Voinescu « la première interprétation roumaine de cette création si spécifique », qu'elle aborde, d'une part, avec les instruments d'une pensée rationaliste et, de l'autre, à travers une rare sensibilité. La personnalité d'Alice Voinescu, évoquée au cours d'une « Rotonde 13 » des écrivains, y a été recréée par l'intermédiaire des souvenirs de ceux qui l'ont connue. Ainsi, Aurora Nasta racontait un événement auquel elle avait assisté il y a de cela un certain nombre d'années. Etant invitée à faire une conférence à Roman et les discussions s'étant prolongées tard dans la soirée, les participants furent invités à se rendre à une maison située sur la berge de la rivière Moldova. Après la promenade nocturne, on resta quelque temps dans le jardin et la maîtresse de maison offrit à chacune des dames un bouton de pivoine qui, en ce début de printemps était encore complètement fermé. Lorsque l'on entra dans la maison et que l'on alluma la lumière, on put constater qu'un seul bouton avait fleuri, celui d'Alice Voinescu. « Vous nous faites fleurir, autant qu'il est en notre pouvoir », fit spirituellement Aurora Nasta. Partant de cet événement, nous sommes à même de comprendre pourquoi, dans l'aura de son intellect, le théâtre de Claudel signifiait un

épanouissement sans bornes de la sensibilité créatrice.

Alice Voinescu écrivit son étude en 1939, année faste pour le mouvement théâtral roumain puisqu'on représentait pour la première fois une pièce de Claudel. Le 4 avril 1939, au Théâtre National de Bucarest, eut lieu la première de *L'Annonce faite à Marie*, dans la traduction de Ion Pillat. Distribution : Anne Vercors — G. Storin, Jacques Hury — M. Gingulescu, Pierre de Craon — E. Botta, Violaine — Aura Buzescu, Mara — Marietta-Anca Sadoveanu, la Mère — Getta Kernbach ; dans d'autres rôles : N. Săvulescu, A. Marius, C. Neacșu, I. Dămian, C. Niculescu, I. Horațiu, C. Economu, C. Rădulescu, C. Petrescu, Speranța Voinescu, Lucia Georgescu, Margareta Dumitrescu, C. Simona Nițescu, Felicia Vilcec. Mise en scène de Ion Sava. Avant la première parurent quelques articles visant à familiariser le public roumain avec ce genre de théâtre, si différent de ce qu'il avait pu voir jusque là. Camil Petrescu, directeur du Théâtre National, écrivait dans *Adăvărul* : « De tels moments d'art exigent de la part du public une attention particulière, une véritable volonté d'art qui se traduise par sa communion avec la scène. Notre spectateur est habitué plutôt à ce que la scène vienne vers lui, dans la salle ; on dirait même parfois qu'il voudrait que l'acteur interrompe son jeu jusqu'à ce qu'il s'installe bien dans son fauteuil et qu'il parle plus fort afin que lui, le spectateur, puisse examiner à loisir la coupe du costume de son voisin. Pour un tel spectateur, *L'Annonce faite à Marie* constitue un véritable examen. Mais il sera récompensé par des moments d'une grandeur transcendante, offerts avec des maladresses voulues de poète raffiné par l'un des drames les plus poignants qui aient jamais été représentés sur notre scène ». Camil Petrescu ajoutait que cette exigence ne s'impose pas aux seuls spectateurs, mais aussi aux interprètes, le drame claudélien exigeant un style de jeu particulier. « Pour le Théâtre National la représentation de cette pièce, généralement considérée comme impossible à jouer et, en conséquence, représentée rarement, a soulevé des problèmes considérables de mise en scène. Outre le faste liturgique, que Paul Claudel maintient avec rigueur, il y a aussi le fait que, la pièce

étant écrite en versets d'une facture très spéciale, comportant plus d'une fois un véritable déchainement verbal, elle pose des problèmes sérieux aux interprètes. La nuance de conventionnel ancré dans la réalité aurait exigé des mois de répétitions, afin d'atteindre à un débit rapide (correspondant au conventionnel) et, en même temps, coloré et accentué çà et là comme pour un cramponnement à la réalité. A notre avis, il ne s'agit pas à proprement parler de versets et, moins encore, d'une prose rythmée, comme certains le croient, mais seulement d'une disposition graphique, faite pour ponctuer la respiration des interprètes et qui atteste une intuition géniale du théâtre »<sup>13</sup>. Si la structure du texte exigeait a priori l'adoption d'un style de jeu valable pour tous les interprètes, Aura Buzescu devait éviter en outre, dans le rôle de Violaine, le danger de tomber dans une sorte de maniérisme, ainsi qu'il était arrivé à certaines actrices, à en juger par une lettre de Paul Claudel à Jacques Copeau de 1913. Au moment où il est entré en contact avec les réalités scéniques de ses pièces, Claudel, conscient des inadéquations entre le texte et le jeu, a essayé d'indiquer des modalités d'interprétation propres à sauvegarder son message et à le transmettre intégralement malgré le transfert d'un langage artistique à l'autre : « L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage (...) Il ne s'agit donc pas de détailler et de nuancer, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste. Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire (...) »<sup>14</sup>. De même que Brecht, dans sa recherche de la distanciation, préconisait un nouveau type de relation entre la scène et la salle, de même Claudel, avec ses personnages réalisés dans le registre non pas psychologique, mais métaphysique, demandait aux interprètes de devenir les messagers inspirés de son art. « De tout le théâtre de Claudel se dégage, en frémissements qui atteignent parfois à un dramatisme bouleversant, ce large sentiment de communion du spectateur avec les vastes mystères métaphysiques qui

habitent ses personnages en perpétuel devenir, portant dans leur propre substance le mystère du monde et la vision prophétique de l'auteur »<sup>15</sup> — écrivait Ion Marin Sadoveanu. Ce type de théâtre demande aux interprètes de hisser « le quotidien dans la durée » et, telle la pensée claudélienne, d'extraire l'inépuisable du passer.

Un autre facteur qui a joué un rôle dans la représentation est la traduction. Mihail Sebastian s'est arrêté sur ce point dans sa chronique, se demandant si la version roumaine de la pièce « a su conserver et transmettre ce qu'il y a de plus personnel dans la pièce de Claudel : ce son d'orgue à la fois grave et tendre, ce langage plein à la fois de vigueur et d'ingénuité, cette poésie extraordinaire, ample, parfois un peu rugueuse dans sa saveur paysanne, mais généreuse dans sa grandeur lyrique »<sup>16</sup>. Le traducteur, le poète Ion Pillat, a su éviter toute immixtion de sa propre personnalité créatrice dans la traduction, tâchant de respecter, outre le sens, « le rythme, l'harmonie et l'atmosphère spécifiquement catholique de la poésie claudélienne »<sup>17</sup>. Mihail Sebastian reprochait à la mise en scène les coupures qui ont frustré les spectateurs de l'intégrité d'une œuvre avec laquelle ils prenaient contact pour la première fois, se référant sans doute à la nouvelle version de l'acte IV, « spécialement faite par M. Paul Claudel pour la représentation de sa pièce sur la scène du Théâtre National de Bucarest et datée du 16 novembre 1938 », qui a d'ailleurs été reproduite en volume « telle qu'elle a été jouée au Théâtre National, avec les modifications et coupures imposées par la mise en scène »<sup>18</sup>. Il appréciait pourtant le fait que, quoique conscient des difficultés soulevées par la mise en scène de la pièce, Ion Sava les avait assumées et, en grande partie, vaincues. La chronique de M. Sebastian consigne la réussite du spectacle dans son ensemble, malgré certaines inégalités en ce qui concerne le décor et les costumes, « réalisés suivant une suggestion offerte par le texte, mais peut-être au-delà de ses intentions (comme dans un tableau de Breughel) », ainsi que l'interprétation. Les acteurs n'ont pas réussi à maintenir en permanence la tension nécessaire pour la communication avec la salle, M. Sebastian leur re-

prochant — sans pour autant contester leur talent — une certaine « monotonie » dans l'interprétation d'Aura Buzescu, certains « moments faussement théâtraux » chez G. Storin et, chez Marietta-Anca Sadoveanu, « une expression de voix et d'attitude »<sup>19</sup> que le personnage ne réclamait pas.

N. Carandino, dans son compte-rendu du spectacle du 8 avril 1939, opinait que Ion Sava a mis en scène un « Claudel baroque », soulignant la valeur picturale d'un décor qui évoquait l'art de Breughel : « Cette suggestion, créée par la vision décorative du peintre Traian Cornescu, a donné le ton à tout le spectacle. M. Ion Sava ne s'est pas laissé emporter par le dynamisme, parfois démoniaque, du Vieux, mais il a retenu de son art que l'homme est à la fois élément de masse et centre autonome de communication avec le surnaturel. Il serait prétentieux de notre part — et au fond inutile — de montrer en détail comment il a organisé du point de vue pictural les ensembles, comment il a conçu chaque tableau selon des harmonies dignes du cadre d'un musée et comment il a ordonné la valeur mélodique des voix en une composition de subtils effets sonores et de pauses suggestives (la décomposition d'un œuvre d'art laisse toujours au lecteur un goût un peu amer et l'évocation métaphysique de la création lui donne le sentiment qu'il a été trahi) ». Passant à l'analyse de l'interprétation, N. Carandino apprécie que Aura Buzescu ait respecté « les motivations du personnage », faisant siens par les expressions variées de son jeu les états d'âme de Violaine, dont elle vit « profondément et pathétiquement », le conflit. Marietta-Anca Sadoveanu a réalisé le personnage de Mara par des gestes « synthétiques » exprimés et par des silences non moins expressifs, capables de susciter le drame. Emil Botta s'est fait remarquer dans le rôle de maître d'œuvre et, bien que son rôle ait été « amputé pour des nécessités scéniques », il a sauvé « l'élégance spirituelle du vers claudélien ». « Inégal dans son interprétation » d'Anne Vercors, G. Storin a fait alterner dans son jeu des moments de grande émotion et « des glissements fâcheux dans le quotidien ». Getta Kernbach a concentré dans le rôle de la mère « tout ce qu'il comporte de tragique et de grandeur symbolique ». Cette chronique,

favorable dans les grandes lignes à la mise en scène, a mis néanmoins, en toute objectivité, le doigt sur ses défauts. En premier lieu, elle loue le talent avec lequel le metteur en scène a su introduire dans le spectacle « un souffle de cet *univers total* auquel le poète proclame qu'il a accédé par la connaissance ». Malgré les réserves formulées en général sur les interventions du metteur en scène dans le texte de Claudel, N. Carandino montre que « le mérite de M. Ion Sava est d'avoir résolu le problème si difficile de la préservation d'un tel texte malgré les coupures, les inévitables coupures, que les fervents de Claudel ont supportées avec une secrète amertume. La manière dont il a démontré qu'entre la littérature et le théâtre il peut exister, à un certain niveau, des contacts fertiles et de nature à troubler la quiétude des techniciens purs et, dans le même temps, à cribler les ailes des rêveurs invertébrés du plomb du bon sens. Le théâtre a ses lois d'acier, mais on ne les a jamais vaincues qu'un les violent ; après en avoir pris connaissance »<sup>20</sup>.

Contrairement à la rigueur avec laquelle N. Carandino avait consigné et justifié ses impressions sur le spectacle, Gh. Nenişor, dans un article publié le 29 avril 1939 dans *Adovărul literar şi artistic*, signalait les facteurs qui ont concouru à la réalisation de la mise en scène, mais sans en discuter les mérites ou les défauts. Il se contente de déclarations du type : « Nous aurions peut-être aimé que le spectacle se déroulat à un rythme plus rapide », ou « Nous aurions préféré M. Botta, qui est plus lyrique et plus vivant ». Schématisant dans la partie consacrée au spectacle, l'article présente de l'intérêt dans celle où il s'agit du texte, par le fait qu'il cite les observations de Jean Schlumberger sur la structure spéciale de la pièce : « *L'Annonce faite à Marie* est un mystère religieux, conçu et écrit selon toutes les règles de ce genre de théâtre. Le mystère se distingue du drame par le fait qu'il va plus loin dans l'évolution du conflit que celui-ci, lequel prend fin dès que l'inévitable s'est produit. Un mystère continue même après la consommation du drame, jusqu'au rétablissement de l'équilibre (...) »<sup>21</sup>. Dans le cas présent, le drame s'épuise au moment où Violaine, la lépreuse, se sépare de sa mère, de sa sœur, de son fiancé, pour se diriger vers une existence solitaire. Mais le mystère

continue. Sur le plan du spectacle, la première partie est plus facile à réaliser que la seconde, qui par son caractère non dramatique soulève des difficultés d'interprétation.

Petru Comarnescu, dans sa monographie consacrée au metteur en scène, Ion Sava, s'arrête sur ce spectacle, faisant remarquer que, par le recours à la peinture de Breughel le Vieux, l'accent était mis sur la « laïcité ». « La vision picturale de cette représentation de la pièce de Claudel acquiert, grâce à un éclairage ingénieux, comportant des successions de lumières et d'ombres, ce dynamisme propre au clair-obscur, modelant ou, au contraire, estompant les silhouettes et les figures des personnages ». P. Comarnescu apprécie particulièrement les résultats de la collaboration du metteur en scène avec le scénographe Traian Cornescu, soulignant qu'ils étaient le fruit de la manière dont Sava se documentait, s'efforçant par tous les moyens de maîtriser la vision qu'il proposait : « Sava, sachant que dans certains tableaux Breughel s'était inspiré de ce chef-d'œuvre de la peinture franco-flamande du XV<sup>e</sup> siècle que sont les *Heures du duc de Berry* — calendrier des années 1409–1410 enrichi d'enluminures par les frères de Limbourg —, a introduit dans le paysage et le costume certains éléments de cet art ». Au centre du spectacle, amplement commenté par P. Comarnescu, celui-ci remarquait l'évolution d'Aura Buzescu, « actrice d'une grande intériorisation, au jeu concentré et simplifié »<sup>22</sup>.

Il ressort des chroniques susmentionnées que le spectacle, en dépit de ses inégalités, a fourni une vision propre de la pièce de Claudel et qu'il était conforme à la définition du théâtre en tant que synthèse des arts.

La même pièce fut jouée en 1942 au Théâtre National de Cluj (première le 24 mars), avec les acteurs : Nunuţa Hodoş — la Mère, Violeta Pescaru-Boitoş — Violaine, Magda Tălvan — Mara, N. Sireteanu — Anne Vercors, Liviu Doctor — Jacques Hury ; metteur en scène, Ion Olteanu. G. Hanganu s'est référé à ce spectacle dans « une *causerie* faite au nom de l'Institut d'études françaises de Roumanie à l'occasion de la représentation de *L'Annonce faite à Marie* par le Théâtre National de Cluj à Timişoara ». Le texte de la causerie fut publié dans la revue

*Luceafărul*. Il comprend un éloge à la fois du théâtre de Claudel et de l'audience dont *L'Annonce* bénéficia. « D'ailleurs cette pièce, qui a été traduite en roumain, anglais, allemand et tchèque, peut être considérée comme une synthèse du génie créateur français, étant donné la connaissance profonde de la diversité de l'esprit humain dont elle témoigne et la subtilité aux mille nuances de son ascension vers la perfection spirituelle »<sup>23</sup>. Bien plus tard, en 1979, ce spectacle allait se refléter dans un entretien de G. Hanganu avec le poète Lucian Blaga. Celui-ci n'avait pas vu le spectacle du Théâtre National de Cluj, mais parce qu'il en connaissait les interprètes il était désireux de savoir en quelle mesure ils avaient réussi à faire face au texte de Claudel, qui avait exercé sur lui une profonde fascination. Pour le poète Violaine représentait « une succession ininterrompue d'états d'âme visant à exprimer la charité chrétienne et la pureté morale ». Ainsi, « la vie qu'elle rallume dans le corps inanimé de la petite Aubaine ne représente pas un miracle accompli en dehors de sa participation, mais bien la force génératrice de vie de l'amour ». Si Violaine apparaissait à Blaga comme une créatrice de valeurs morales, Pierre de Craon symbolisait pour lui un « authentique créateur de valeurs spirituelles » qui, tel notre Maître Manole, sacrifie un amour actuel à une vie à venir aussi indestructible que les murs que l'un et l'autre élèvent vers le ciel. Mara, personnage opposé à Violaine, représentent l'être foncièrement imperfectible, « synthèse de la perfidie, de la jalousie, du sadisme », avait impressionné le poète roumain par « l'intensité d'une haine qui détermine toutes les actions du personnage »<sup>24</sup>.

Au cours d'une interview publiée en 1948 dans *Le Monde*, à la question si à chaque version successive de la pièce le message est modifié et enrichi de sens nouveaux, Claudel répondait : « Assez peu. Cette pièce touche à mes sentiments les plus intimes. Son message est l'espèce d'exaltation, d'enivrement que la foi donne aux forces les plus naturelles de l'homme. J'ai voulu toutefois le rôle de Mara plus important dans la dernière version. Elle a une foi enragée. Elle croit que Dieu peut lui faire du bien ; cette conviction farouche tient à ses forces égoïstes naturelles. Elle *oblige* Dieu à resusciter sa fille, grâce à Violaine, qui a fourni l'ingré-

dient du miracle : le sacrifice. „Le royaume de Dieu souffre violence”. Cette phrase de l'Evangile pourrait servir d'exergue à ma pièce. La forme plus dangereuse de violence est la patience. Ce qui est vrai aussi pour l'œuvre d'art, jaillie d'une quantité de petits obstacles qu'il a fallu surmonter. *L'Annonce faite à Marie* est le fruit de cinquante-six ans de patience acharnée »<sup>25</sup>.

Dans un article intitulé *Paul Claudel : païen et catholique*, le poète Al. Philippide place la version de 1892, *La Jeune fille Violaine*, sous le signe de la première période claudélienne, dans laquelle « les héros ont l'apparence de titans et de demi-dieux », et la seconde version, *L'Annonce faite à Marie*, sous l'empreinte de sa période catholique, ainsi qu'il ressort d'ailleurs de la modification du titre. Les personnages que Claudel y recrée sont caractérisés, ainsi que la période tout entière, par un « apparent apaisement »<sup>26</sup>.

C'est Ion Olteanu également qui a monté au Théâtre Nottara de Bucarest, en 1971, la pièce *L'Echange*. N. Carandino faisait remarquer à cette occasion que, par sa nouvelle option, « Ion Olteanu a rompu la conspiration du silence de presque trente ans formée autour de l'auteur de *L'Annonce faite à Marie*. Quant au spectacle, il lui reproche d'en avoir supprimé la poésie et de s'y être conformé à „la ligne générale” des mises en scène contemporaines — spectaculaires à tout prix, violentes si possible — et d'avoir escamoté certains sens plus abscons du drame par un recours à un grotesque facile ». La scénographie, due à Teodora Dinulescu, est subordonnée à cette vision et « pêche par des fautes de goût nées de la recherche à tout prix de l'expressivité ». Ces défauts de la mise en scène se sont répercutés sur le jeu des acteurs, un exemple à cet égard étant offert, malgré son talent, par Ștefan Iordache. Gilda Marinescu « s'est montrée une actrice brillante, elle a été belle et séduisante. Mais elle n'a pas su toujours faire la distinction entre ce qui est *théâtre* et ce qui est *théâtre dans le théâtre*, distinction pourtant nécessaire même dans un drama onirique ». Par l'introduction dans la pièce du personnage de l'actrice, Claudel avait trouvé un moyen efficace d'exprimer ses opinions sur l'art dramatique. Des stratagèmes similaires ont été imaginés dans leurs pièces par Calderon, Shakespeare et Pirandello. Val Săndu-

lescu s'est fait remarquer dans le rôle de Thomas Pollok par la manière dont il a su « sauvegarder son propre style de jeu ». La conclusion du chroniqueur est que « Ion Olteanu n'a pas vraiment représenté la pièce de Claudel, mais lui a substitué un spectacle qui, sans la contredire absolument, n'a aucunement réussi à l'expliquer »<sup>27</sup>. Le même défaut de la mise en scène — à savoir le bannissement de toute poésie par son caractère trop réaliste — est relevé par Mircea Grigorescu : « En quelque sorte, par les failles de l'approximation et du parti pris de dramatiser la pièce, de l'ancrer dans la peu réjouissante réalité sociale américaine des années 1899—1901, toute la poésie de la pièce s'est envolée, emportant avec elle la seule justification possible du spectacle ». L'auteur du compte rendu souligne que le spectacle du Théâtre Nottara bénéficiait de la traduction « pleine de talent et de sens poétique de I. Igiroșeanu », qui offrait toutes les conditions pour un spectacle réussi et une ouverture valable sur l'univers claudélien. En ce qui concerne l'interprétation, Mircea Grigorescu, malgré un commentaire favorable en soi, souligne que, là aussi, le metteur en scène « a trop appuyé sur la notion de réalisme dans un poème surgi, il est vrai, de la réalité, mais aucunement voué à un cadre prosaïque ». La scénographie mettait en évidence le caractère éclectique du spectacle : « maniériste, fumiste et un tantinet freudienne (...) Peut-être que dans un autre spectacle nous l'aurions trouvée drôle, d'une poésie un peu bizarre, corsée de parfums de „akkuri-ukur”. Une bonne note pour le rideau, amusante improvisation inspirée du théâtre de guignol »<sup>28</sup>.

C'est moins pour exprimer leurs résér-

ves que les auteurs des deux comptes-rendus, N. Carandino et M. Grigorescu, ont consigné leurs impressions que par besoin de comprendre dans quelle mesure l'œuvre de Claudel peut s'exprimer à travers un spectacle, dès lors que l'art de celui-ci se déploie sur plusieurs niveaux de réception. Alice Voinescu se demandait à juste titre si, dans ce rapport entre l'œuvre et le public, « la faute est à celui qui annonce le miracle ou à celui qui ne sait pas le recevoir »<sup>29</sup>, car la vraie beauté est aussi difficile à comprendre que la véritable pensée. La réception du théâtre claudélien exige que l'on aille au-delà des situations conflictuelles des personnages, afin d'arriver par le *recueillement* et l'*intérieurisation* à leur essence. « Le sens de ce langage, ainsi que le message intelligible de cette œuvre, n'apparaissent qu'à la lumière de la vie spirituelle »<sup>30</sup>. Ainsi, le personnage et le spectateur n'y appartiennent pas à des mondes distincts, mais possèdent en commun « cet univers à construction architectonique où est impliqué aussi le spectateur, tel un œil agissant dans un sens créateur à l'intérieur de l'œuvre, à l'opposé d'un spectateur passif posté à la périphérie, auquel la pièce est offerte toute mûchée »<sup>31</sup>. Le metteur en scène propose par l'intermédiaire du spectacle une vision nouvelle du texte, celui-ci représentant le matériel et la limite de celle-là. L'acteur devient à la fois le porte-parole de la vision proposée par le metteur en scène et de la vision intrinsèque de l'auteur. Le théâtre claudélien est ouvert devant l'éternité à toutes les démarches, car « il est permis d'affirmer que Claudel est le poète qui a inventé le langage par lequel notre conscience peut se livrer pleinement »<sup>32</sup>.

<sup>1</sup> Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 148

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 157

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 158

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 168

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 179

<sup>6</sup> Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Collection « Idées », Gallimard, p. 8.

<sup>7</sup> Idem, *Le soulier de satin (Quatrième journée)*, Univers des lettres Bordos, p. 12

<sup>8</sup> Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 184

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 185

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 188

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 190

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 203

<sup>13</sup> Camil Petrescu, *România*, 1 april, 1939

<sup>14</sup> Paul Claudel, *op. cit.*, p. 14

<sup>15</sup> Ion Marin Sadoveanu, *România*, 1 april, 1939

<sup>16</sup> Mihai Sebastian, *Viața românească*, année XXXI, nr. 5, mai, 1939

<sup>17</sup> G. Nenișor, *Préface à Paul Claudel, Ingerul a vestit pe Maria*, Bibl. du Théâtre National. Bucarest, 1939, p. 17.

<sup>18</sup> Paul Claudel, *Ingerul a vestit pe Maria*. Bibl. du Théâtre National, Bucarest, 1939, p. 188.

<sup>19</sup> M. Sebastian, *op. cit.*

<sup>20</sup> N. Carandino, *România*, 6 april, 1939.

<sup>21</sup> G. Nenișor, *Adevărul literar și artistic*, 29 april, 1939.

<sup>22</sup> Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, Bucarest, 1966, p. 131, 132, 133.

<sup>23</sup> G. Hanganu, *Luceafărul*, Sibiu, année 11, n° 9, septembre 1942.

<sup>24</sup> Idem, *Secolul 20*, n° 2, 1969.

<sup>25</sup> Paul Claudel, *Théâtre*, Bibl. de la Pléiade, Tome II, Edition Gallimard, 1965, p. 1396.

<sup>26</sup> Al. Philippide, *Viața Românească*, année XXI, décembre, 1968.

<sup>27</sup> N. Carandino, *Autori, piese și spectacole*, Editura Cartea Românească, 1973, p. 301, 302, 303.

<sup>28</sup> M. Grigorescu, *Teatrul*, n° 3, année XVI, mars 1971.

<sup>29</sup> Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 148.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 198.