



L'Echange

de **Paul Claudel**

Mise en scène : **Julien Bouffier**

du 29 janvier au 1er février 2003
Théâtre de Grammont
Montpellier

Mercredi 29 et jeudi 30 janvier à 19h00
Vendredi 31 janvier et samedi 1^{er} février à 20h45

Durée : 2h30 (sous réserve)



Location-réservations

04 67 60 05 45
Opéra-Comédie

Tarifs hors abonnement

Général : 18 € (118,07 F)
Réduit : Collégiens/lycéens/étudiants/ groupes: 11 € (72,16 F)

Les rendez-vous autour du spectacle

Projection de

T h e M i s f i t s

de John Huston - 1961 V.O.,

scénario d'Arthur Miller

avec Marilyn Monroe, Clark Gable,
Montgomery Clift, Elli Wallach
et Thelma Ritter...

Diagonal Capitole

lundi 27 janvier 2003 à 20h

R e n c o n t r e
avec l'équipe de création

jeudi 30 janvier

à l'issue de la représentation de 19h

Hollywood Factory

Performances autour du cinéma

Changement de Propriétaire

104, rue Charles Perrault – Montpellier (ancien Entrepôt Agniel)

dimanche 2 février 2003 à 17h

L'Echange

de **Paul Claudel**

Mise en scène :

Julien Bouffier

Assistant :

Benoît Schwartz

Scénographie :

Emmanuelle Debeusscher et Julien Bouffier

Lumières :

Chritian Pinaud

Son :

Eric Guennou

avec

Marc Baylet

Thomas Pollock Nageoire

Ladji Diallo

Louis Laine

Dominique Jacquet

Lechy Elbernon

Vanessa Liautey

Marthe

Le spectacle sera créé les 24 et 25 janvier 2003
au Théâtre Molière – Scène Nationale de Sète

Coproduction

Compagnie Adesso e Sempre, Théâtres de Sète – Scène Nationale,
Théâtre des Treize Vents – CDN de Montpellier – Languedoc-Roussillon

avec le soutien financier :
du Théâtre de Cavailon – Scène Nationale

*« Il y a deux hommes en moi », est-il dit dans un cantique célèbre.
« Deux Hommes seulement ? Ce n'est pas beaucoup ! » Ainsi du moins
pensait l'auteur de la pièce que vous allez entendre ce soir. « Enfin va
pour les hommes ! Mais pour les femmes ? Il y a aussi les femmes ! »
« Disons deux femmes. Deux hommes et deux femmes, cela fait tous
les éléments d'un conflit et d'un échange. »*

Paul Claudel

La quête du désir

*"L'Echange est une pièce sur la jeunesse, sur le trafic amoureux, sur la liberté,
sur l'illusion de la liberté.*

*L'œuvre de Claudel évoque le désir, sa quête et son assouvissement : les quatre
personnages de l'Echange n'assument pas leur réalité, ils rêvent d'ailleurs,
d'autre chose, pour assouvir leur désir. Ils veulent vivre dans la fiction.*

Julien Bouffier

Est-ce Hollywood qui conduit notre vie ou l'inverse ? Existe-t-il, ce fameux principe de réalité auquel tous les espoirs des hommes de bonne volonté se confrontent un jour ? L'acceptation de la réalité n'est-elle pas plutôt un renoncement ?

"Nos nuits américaines " : du théâtre au cinéma

L'Echange m'évoque l'Amérique, ses mythes et ses désillusions, et Hollywood, qui sera mon moteur à images tout au long de la création et au-delà... Dans **l'Echange**, il y a le germe d'une autre œuvre : les **Misfits**, film de John Huston de 1961, avec Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Clift, Elli Wallach et Thelma Ritter...

Depuis longtemps, j'axe une partie de ma recherche sur le rapport entre théâtre et image, ces deux fictions, ces deux réalités (?), qui captent les esprits et les sens de manières si différentes. J'interroge l'impact de leur combinaison sur le public.

Après la mise en scène de **l'Echange** en 03, je prévois en 04 de réaliser au théâtre le tournage d'un "remake" du scénario d'Arthur Miller. Ce sera l'occasion de comprendre sur le vif comment théâtre et cinéma peuvent se nourrir, de continuer à fouiller dans la frontière entre réalité et fiction, de confondre les repères du public, de convoquer son imaginaire... Cela me donnera l'opportunité de prolonger d'une œuvre à l'autre, ma réflexion sur le rêve américain ou plus exactement sur l'illusion du rêve, de la liberté et du désir, de confronter une écriture classique, lyrique, à une écriture contemporaine. **L'Echange** et les **Misfits** constitueront le diptyque **Nos nuits américaines**.

Je ne suis pas un Américain !

« **Nos nuits américaines** s'est révélé naturellement pendant **La nuit, je mens**, lieu de recherche sur la confusion des sens et des sentiments et sur l'amalgame entre réalité et fiction. **La nuit, je mens** m'a entraîné dans une immersion au cœur de **l'Echange** et des **Misfits** où j'ai puisé tout ce que je pouvais trouver pour faire écho à mon trouble d'homme et de metteur en scène.

J'ai perçu combien le texte de Claudel résonnait avec ma conception actuelle du rêve américain : aller toujours plus loin dans le désir, tendre vers le fantasme. Et combien, par transposition, les **Misfits** pouvaient en être la possible suite.

Le rêve américain signifie quelque chose pour moi car je ne connais pas l'Amérique. Et même si je rejette en bloc l'influence du modèle américain, l'individualisme capitaliste tout puissant, le puritanisme hypocrite, l'absence de curiosité qui les absout d'une quelconque culpabilité envers le reste du monde, je rêve d'Amérique.

Ce sentiment contradictoire me pousse à l'appréhender et à le questionner sur un plateau. J'ai eu alors le désir d'axer mon travail pour plusieurs années sur cette recherche-là. La première étape de ce voyage me conduit sur les plages de la Côte Est avec **L'Échange** de Paul Claudel.

J'ai choisi la deuxième version de **l'Echange** (1950) dont l'écriture me semble plus directe ; les personnages se parlent véritablement, ils s'entendent. Le personnage de Marthe est plus combatif. Je veux faire de Marthe le point de vue central - le focus - par lequel nous regardons la fable. Il est donc important que notre référent ne soit pas résigné.

L'Échange à Hollywood

Claudel, qui a vécu aux Etats-Unis, choisit ce pays que le rêve gouverne, pour situer l'action de **l'Échange**, précisément, dans la géographie et l'histoire : "*l'Amérique, littoral de L'Est (Caroline du Sud) ... De préférence après la guerre de Sécession ou ce qui peut donner le mieux l'impression d'une espèce de Moyen-Age américain.*"

L'histoire de l'Amérique, pour moi, n'a pas de réalité, c'est une longue pellicule de films hollywoodiens intemporels, c'est un scénario dont les épisodes défilent tous les jours sous nos yeux. Mon Moyen-Age américain, c'est Hollywood, cette légende qui cristallise le rêve. Il est la chambre noire idéale pour révéler les personnages de **l'Échange**.

Je place l'Amérique au centre de l'histoire. Plus qu'un décor, elle situe l'action. Elle n'est pas l'enjeu, mais sa présence induit le comportement de chacun. Elle est le lieu de tous les possibles, déclencheur de toutes les passions.

Les personnages de l'Échange

Ils rappellent les figures emblématiques de l'Amérique.

Thomas Pollock Nageoire, qui est passé maître dans "l'Art du deal", est proche de Citizen Kane. Lechy Elbernon porte en elle le spleen existentiel des futures stars hollywoodiennes.

Louis Laine, qui était pour Claudel un double de Rimbaud et par conséquent un double fantasmé de lui-même, me fait penser aux poètes américains de la "beat generation", comme Jack Kerouac, dont la première motivation est la liberté.

Marthe, elle, est à part. Elle est d'une certaine manière notre référent. C'est de ses yeux d'Européenne qu'on assiste aux échanges, aux transformations. Toute une rhétorique de la venue au monde. Marthe comme accoucheuse de la réalité, ancrée dans la réalité. Elle tente de retenir un Louis Laine qui se perd au milieu d'un sanctuaire de fantasmes et de fantômes.

Le sanctuaire

Je m'interroge beaucoup sur cette notion de sanctuaire. Elle m'inspire à la fois un lieu clos, protégé, et une prison, un enfermement sous le regard de l'autre. Un espace de liberté bien délimité et bien surveillé. J'imagine des caméras de surveillance, Louis et Marthe vivent sous le regard permanent du couple Lechy / Thomas : ils observent le jeune couple déraciné, en quête d'une nouvelle vie, sans repère...Ils scrutent leurs rêves, leurs fantasmes et leurs égarements et finissent par imposer la tentation, la séduction, le sexe et l'argent...Ils observent et viennent jouer leur rôle dans ce sanctuaire qui deviendra tombeau, dans ce temple de la fiction où tout n'est que décor décousu et où la vie, la vraie, ne tient que suspendue au bout d'un fil ou d'une balançoire, dans l'évocation du passé. »

Julien Bouffier

De l'Echange

Echanger signifie, en général, se priver d'une certaine chose pour en obtenir une autre; par exemple nous avons une valeur, nous la vendons pour en acheter une autre. Mais dans ce drame, je ne vois pas qu'aucun des personnages se prive de quelque chose qui lui appartient, afin d'en obtenir une autre qu'il ne possédait pas. Plutôt que d'un échange, il me semble qu'il s'agit d'un concert. Des âmes très différentes par leurs points de vue, par le but qu'elles poursuivent, trouvent cependant qu'elles ont, en leur possession, dans ce que la scolastique appelle un habitus, le moyen de concerter avec d'autres et de provoquer leur possession, leur habitude, à une richesse qu'ils ne possédaient pas, de sorte que sans se priver, sans se priver d'un bien qu'ils possèdent, ils acquièrent, ils mettent cependant en exploitation, si l'on peut dire, ce bien qu'ils avaient, de manière à lui faire donner des conséquences plus riches ; chacun acquiert une valeur en somme de provocation. De même que dans un concerto la valeur du violon ou de l'alto est provoquée, poussée à son plein exercice, par le dialogue de l'autre violon et du violoncelle. Et le mot Echange aurait plutôt dans ce drame une valeur musicale (...) Les quatre personnages sont inséparables l'un de l'autre, aucun d'eux n'a été conçu séparément, mais en fonction des autres; par lui-même il serait difficile de savoir ce qu'il est et ce qu'il vaut. Il ne vaut et il n'existe que par comparaison avec les trois autres. (...) Alors, dans ce temps artificiel que constitue l'unité classique, les quatre personnages sont ensemble et quoi qu'ils fassent, ils ne peuvent pas éviter d'être ensemble pendant la courte durée du lever du soleil à son coucher, où ils sont réunis. Ce que leur tempérament les obligerait à faire, ils sont emprisonnés, pour ainsi dire, dans la nécessité dramatique, c'est là l'intérêt de la pièce justement. Une idée que j'ai développée plus tard, c'est que dans l'histoire, aussi bien dans l'histoire réelle que dans l'histoire fictive, les personnages sont provoqués par la situation; ce n'est pas une situation qu'il s'agit de développer au moyen de personnages, ce n'est pas des personnages qui trouvent leur illustration dans une situation, comme c'est le cas dans Shakespeare, c'est une situation donnée comme dans nos classiques qui provoque les personnages eux-mêmes. Alors, l'objet du dramaturge est , complètement rempli, de sorte que les quatre personnages épuisent, pour ainsi dire, la situation que le dramaturge s'est proposée.

Paul Claudel – *Mémoires improvisés*

Les remparts de la ville sainte

Parvenu aux portes du saint des saints, le visiteur se heurte aux murs d'une véritable forteresse, qui sont aussi, pour Cendrars, des barrières symboliques.

Le courant d'intérêt et d'enthousiasme humain déchaîné par le cinéma est devenu si menaçant pour Hollywood que Hollywood a dû prendre des mesures de défense inhumaines et disproportionnées pour endiguer ce délire entretenu par sa propre publicité, et c'est pourquoi tout n'est pas que bluff dans ce cercle vicieux. Car le mur qui entoure chaque studio n'est pas seulement un mur symbolique, comme on pourrait le croire, un mur qui sépare la vie du rêve, le pays de la réalité d'un monde imaginaire, c'est aussi et véritablement un mur de pierre, sur les deux faces, duquel se joue une double tragédie, typiquement américaine à cause du drame qui éclate dans une escadre d'épisodes souvent du plus haut comique. (Si vous avez déjà été frappé par la méchanceté et la férocité qui se dégagent souvent des films comiques américains vous comprendrez aisément que ces films, même les plus fous et les plus accélérés, s'inspirent directement de la réalité et de la vie, et que leur affabulation et leur *tempo* sont dus à une observation profonde, donc vraie.)

A l'extérieur de l'enceinte, des flots d'hommes viennent battre le pied du mur et s'échouer à la porte des studios, à l'intérieur des êtres illustres, célèbres certes mais de chair et de sang et captifs des studios esclaves, et dont beaucoup ne rêvent qu'à se libérer, ne demandent qu'à sortir, qu'à vivre.

Sauf peut-être à Monté-Carlo, il n'y a pas de ville au monde où l'on se suicide autant qu'à Hollywood dans les milieux de ciné, - et c'est aussi en ce sens que malgré sa matérialité, l'enceinte est tout de même un mur symbolique : l'entrée qui la perce n'est comparable à nulle autre pareille puisque les studios où elle donne sont l'usine aux illusions et cette usine de renommée mondiale est pour beaucoup un temple.

Blaise Cendrars – *Hollywood, la Mecque du cinéma* – Grasset, 1936

L'élasticité américaine

Il y a dans le tempérament américain une qualité que l'on traduit là-bas par le mot *resiliency*, pour lequel je ne trouve pas en français de correspondant exact, car il unit les idées d'élasticité, de ressort, de ressource et de bonne humeur.

La grande force d'un homme de là-bas, c'est qu'il sent la terre solide sous ses pieds et qu'il a de l'espace à sa disposition. Il est le citoyen, et j'allais dire l'actionnaire d'un grand pays, d'une immense entreprise, dont la sécurité n'est menacée par personne, dont les possibilités dépassent encore les immenses ressources, et où les crises les plus graves ne sont considérées que comme des accidents pittoresques. L'expérience n'a pas ici le même sens qu'en Europe. Il ne s'agit pas d'une sagesse procurée par le passé, mais d'une aventure avec l'avenir, d'un engagement tout neuf avec un partenaire dont les réalisations ont toujours surpassé les promesses. L'Américain a besoin d'horizons et il a besoin de camarades autour de lui. Et alors, en avant ! de nouveau, il se met à entendre le fifre et la grosse caisse et son jarret à marquer la cadence !

C'est cette pulsation rythmique et nerveuse pareille aux pistons d'une machine à vapeur entrecoupant le ronflement cyclique de la dynamo qui se fait sentir à travers toute la vie américaine et dont le jazz est la suprême expression. Il ne faut pas oublier que pendant tout le XIX^{ème} siècle. l'Amérique a été l'aboutissement et le déversoir de ce mouvement séculaire qui à travers les filières de ce pays de vallées qu'est l'Europe entraîne et dirige la matière humaine dans le sens du soleil, c'est-à-dire de l'est à l'ouest. L'Océan s'est desséché sous les pieds des migrants et le trekking par delà a continué du rivage de l'Atlantique à celui du Pacifique. Et puis il a bien fallu s'arrêter et le mouvement ne pouvant plus continuer en ligne directe s'est transformé en remous. Tout s'est mis à tourner et à danser. Une, deux ! Une, deux ! Une, deux ! Les gens se sont à peine mis à table qu'ils se sentent des fourmis dans les jambes et les voilà qui dansent, les jeunes comme les vieux ! Le dimanche c'est autour des grandes villes un tourbillon d'autos. Le cinéma est une espèce de *shimmy* visuel qui nous secoue sur place. La régularité de la vie d'affaires, alimentée par le métro, qui fait rentrer et sortir des bureaux et des usines tout un peuple à intervalles cadencés, cela fait une espèce de partition énorme réglée par le bâton d'un chef d'orchestre. On a incriminé comme un esclavage intolérable la monotonie du travail dans les grandes usines américaines. Mais qu'y a-t-il de plus régulier et de plus monotone que la danse ?

Paul Claudel – Oeuvres en prose (NRF, La Pléiade)

La promesse qui ne peut être tenue...

Le 17 juillet 1951, "après une nuit d'insomnie", Paul Claudel adressait à Jean-Louis Barrault la lettre suivante (la première représentation ne devait avoir lieu que le 13 décembre) :

Mon cher Jean-Louis,

Il y a une conscience artistique comme il y a une conscience morale. La mienne cette nuit ne m'a pas laissé dormir. C'est sa voix péremptoire, que vous allez entendre, en dehors de tout amour-propre d'auteur. La révision à laquelle je viens d'achever de procéder de **L'Echange** m'a convaincu du disparate *essentiel* qui sépare la version I de la version II et qui ne permet guère une conciliation. Je vais tâcher de vous l'expliquer, par écrit, mieux que je ne puis le faire oralement.

Quand j'ai écrit **L'Echange**, j'étais encore dans toute la ferveur de ma conversion et de la vie austère et quasi érémitique que je m'étais faite à Paris. Brusquement, violemment je me trouvais transporté, immergé, dans le milieu le plus différent possible, celui de l'Amérique des *Nineties*, où d'ailleurs l'habitude prise et l'absence d'argent m'obligeaient à maintenir le même isolement rétracté. Bien que le contact maintenant pris avec la vie pratique, avec l'espace et par contrecoup avec des forces intérieures qui ne demandaient qu'à se développer, ait introduit en moi tout un monde nouveau d'idées et de sensations obscures et puissantes.

L'idée fondamentale de **L'Echange I** fut une idée religieuse. Marthe est l'incarnation de cette création mystérieuse du chapitre VIII des **Proverbes** (telle que je la réalisais alors) dont on trouvera le reflet dans toutes mes figures de femmes. Elle a contracté un mariage légitime, mais tout de même bizarre, avec un jeune être avide de ce monde qui vient de lui être révélé, et impatient de toute contrainte.

Cette vocation est accentuée en lui par la rencontre d'une espèce de muse déjà pressentie, "la promesse qui ne peut être tenue", "la Vérité avec le visage de l'Erreur" – la future Ysé ! – la puissance de fiction qui ajoute ses ailes immatérielles aux jarrets de ce jeune poulain ! Mais en même temps il y a eu cet intérêt durement pris à la vie réelle : Thomas Pollock Nageoire. L'artiste n'a qu'un contact superficiel, épidermique, avec la réalité. *L'homme fait* est celui qui fait. Chez l'homme vrai, c'est tout l'être, cerveau, muscles, estomac, entrailles qui entre en jeu. On est dans le jeu pour de bon, on est engagé à fond, jusqu'au cou ! On est un homme. C'est bon d'être un homme, un homme d'affaires. Mais tout homme vrai n'est-il pas un homme d'affaires ? Je sentais cela confusément.

Le tout réalisé avec un talent en crise de puberté, en état de mue. Un mélange de force neuve et de gestes conventionnels. Une gamme pleine de fausses notes parfois atroces. Mais les valeurs fondamentales toutes à leur place et ne demandant qu'à se développer.

Plus tard les représentations de Ludmilla m'avaient révélé à la fois la force et les faiblesses du drame. Cela pouvait passer, pour des tréteaux aventureux. Mais étant donné l'interprétation hors ligne que vous m'apportiez, je ne pouvais me contenter, sur la première scène de Paris, d'une ébauche de jeunesse, de quelque chose d'aussi inchoatif.

Marthe est avec le bien...

Mais quand, la plume à la main, je me mis à revivre le drame, je m'aperçus que les choses n'allaient pas toutes seules ! Marthe surtout n'était plus la même, elle avait mangé de la viande, elle rejetait violemment la bouillie que j'essayais de lui remettre dans la bouche. *Ce n'était plus une vaincue*, l'épave de la première version dont on ne sait ce qu'elle devient. C'est la Femme forte, par-dessus tous les accidents, à la hauteur de toutes les situations, pleine d'énergie et de gaieté. C'est vrai, elle

s'est laissé séduire par Louis Laine – l'insecte mâle – mais elle se sent tellement plus forte que lui ! *il y a une nuance d'amusement dans la manière dont elle le voit manœuvrer pour se débarrasser d'elle !* Elle est avec le bien. Sa douleur, une douleur d'autant plus émouvante qu'inspirée par des motifs moins égoïstes, est de voir ce pauvre garçon faire l'imbécile, lui craquer dans la main, ne rien comprendre au bien qu'elle peut lui faire ! à cette communion que symbolise au plus profond d'elle-même l'enfant ! à cette douceur qu'est le devoir. Cela est exprimé d'une manière que je croyais suffisamment pathétique par ces deux mains qui se jurent quelque chose derrière son dos à lui. Mais elle, vaincue ? Jamais ! Cette Amérique où il l'a amenée, ce Nouveau Monde, ce monde nouveau dont Louis Laine n'a trouvé usage que pour se pousser de l'avant, elle est prête à s'en emparer. Louis Laine, qui dans le fond l'a pénétrée, puisqu'il n'y a pas moyen autrement, qu'il passe dans l'ultérieur, dans le département de la prière où il l'attendra ! Avec un éclat de rire, elle met la main sur le nouveau champion. La pièce ne tourne pas court, elle rebondit, comme disait Francisque Sarcey. *L'enfant conçu de Louis Laine a besoin de Thomas Pollock Nageoire pour se réaliser* (l'échange !).

J'aime ces dénouements qui ne sont pas la destruction, mais l'aboutissement et la plénification l'une par l'autre des oppositions engagées.

Louis Laine avec son instinct de sauvage a compris cela, c'est une figure pleine de significations. Il y a le sauvage bien sûr, mais aussi tous ces "poètes maudits" du XIX^e siècle, sans poches, "sans mains" (Arthur Rimbaud), sans aptitude à la vie pratique (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Nerval, Artaud, etc.), enfin, étrangement, dans le ménage d'Animus et Anima, c'est lui, le mâle qui est Anima, l'étincelle séminale ! Son union avec Marthe, il le sent, ne peut se faire sur le plan pratique, mais sur un plan pur, gratuit, dût la mort intervenir ! Il combine un plan sournois, un piège, il s'arrange pour qu'elle lui doive quelque chose, pour qu'elle, pour que le monde entier restent avec lui *dans le rouge* (argot comptable), un suprême croc-en-jambe dans la carrière où il la suit d'un œil goguenard, douloureux et non dénué de mépris.

La vraie vie est absente...

Rien à dire des deux autres personnages, si ce n'est qu'ils participent à cet étrange sentiment d'irréalité que m'a procuré et à d'autres aussi (Lenau, Stevenson), l'Amérique, *l'autre monde*. Marthe joue pour eux le rôle du sang du taureau dans la *Nekuia* d'Homère, qui attire les essaims des morts. Ils viennent lui demander la réalité. "La vraie vie est absente". (Arthur Rimbaud.)

C'est pourquoi je tiens tant à ce décor d'autre monde que j'ai découpé dans *Life* et pourquoi je regrette ce contact prophétique de Marthe avec lui que j'avais indiqué dans les actes I et II et que vous m'avez si cruellement supprimé.

La Marthe du I et la Marthe du II représentent des êtres différents. L'une est un personnage élégiaque et résigné. L'autre un autre côté féminin, l'obstination, l'énergie, l'espérance, la bonne humeur, qu'elle puise dans ce sentiment profond d'un devoir envers l'avenir. Je pourrais peut-être tenir compte de votre idée très belle et très juste sur la honte, mais une juxtaposition brutale des deux textes est impossible. Donnez-moi une chance à quelque chose de plus subtil.

Reste la question du prologue de l'acte III. Là, j'ai été lâche, je vous ai fait une concession impossible. Ce prologue déclamatoire et nostalgique est absolument impossible. Je sens dans la moelle de mes os ce que mon idée des lettres est excellente. Je ne peux pas céder. Je ne puis faire autrement que d'être irréductible. Je vous en prie ! Faites-moi cette concession au prix de toutes celles que moi-même je vous ai faites. Vous me dites que vous avez été surpris. C'est bon la surprise. Au théâtre le surprenant est souvent signe d'une bonne chose. Je ferai quelques coupures. Mais si vous insistez, vous me désespérerez !

Si vous y tenez, je pourrais supprimer la lettre aux parents, à mon grand regret !

Paul Claudel

La seconde version de **L'Echange**, composée en 1950 et 1951 à Brangues et à Paris, a été publiée en 1954 aux Editions du Mercure de France.

Parabole d'Animus et d'Anima

Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. Le temps est loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. Après tout, n'est-ce pas Anima qui a apporté la dot et qui fait vivre le ménage ? Mais Animus ne s'est pas laissé longtemps réduire à cette position subalterne et bientôt il a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sottise, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres, il s'est appris à parler avec un petit caillou dans la bouche, et maintenant, quand il parle, il parle si bien que tous ses amis disent qu'on ne peut parler mieux qu'il ne parle. On n'en finirait pas de l'écouter. Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot, il lui ôte comme on dit les mots de la bouche, il sait mieux qu'elle ce qu'elle veut dire et au moyen de ses théories et réminiscences il roule tout ça, il arrange ça si bien que la pauvre simple n'y reconnaît plus rien. Animus n'est pas fidèle, mais cela ne l'empêche pas d'être jaloux, car dans le fond il sait bien que c'est Anima qui a toute la fortune, lui est un gueux et ne vit que de ce qu'elle lui donne. Aussi il ne cesse de l'exploiter et de la tourmenter pour lui tirer des sous, il la pince pour la faire crier, il combine des farces, il invente des choses pour lui faire de la peine et pour voir ce qu'elle dira, et le soir il raconte tout cela au café à ses amis.

Pendant ce temps, elle reste en silence à la maison à faire la cuisine et à nettoyer tout comme elle peut après ses réunions littéraires qui empestent la vomissure et le tabac. Du reste, c'est exceptionnel ; dans le fond Animus est un bourgeois, il a des habitudes régulières, il aime qu'on lui serve toujours les mêmes plats. Mais il vient d'arriver quelque chose de drôle. Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste, ou peut-être qu'il sommeillait après dîner, ou peut-être qu'il était absorbé dans son travail, il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée : une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles ou la clef ; une étrange et merveilleuse chanson. Depuis, il a essayé sournoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas. Elle se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde. Alors Animus a trouvé un truc, il va s'arranger pour lui faire croire qu'il n'y est pas. Il va dehors, il cause bruyamment avec ses amis, il siffle, il touche du luth, il scie du bois, il chante des refrains idiots. Peu à peu Anima se rassure, elle regarde, elle écoute, elle respire, elle se croit seule, et sans bruit elle va ouvrir la porte à son amant divin. Mais Animus, comme on a dit, a les yeux derrière la tête.

La force du drame est en même temps dans son ambiguïté, car Louis Laine n'a pas simplement à choisir entre son épouse Marthe et sa maîtresse l'actrice Lechy Elbernon comme entre le devoir et la liberté, d'où naîtrait un conflit moral facile à trancher dans l'abstrait, avec le bien côté cour et le mal côté jardin. A un autre niveau, les attraites sont inverses : Marthe est sans doute le devoir, mais comme figure de la loi, et Lechy Elbernon la liberté, mais comme figure de la grâce ; le conflit n'est plus alors moral, mais spirituel ; ce que seront Erato dans la première des Odes, la Muse qui est la grâce dans la quatrième, Ysé dans **Partage de Midi**, Prouhèze dans le **Soulier de Satin**, naît ici dans le personnage de Lechy. Et à ce niveau spirituel encore, quelque chose aussi annonce la parabole d'Animus et Anima : mais Anima est double, à la fois Marthe silencieuse au foyer de son amour, et Lechy qui sait faire entendre le chant qui vient d'ailleurs.

Paul André Lesort - *Paul Claudel*
(Collection Microcosme)

Turelure et Pitchum

On pourrait comparer Claudel et Brecht. Cela aurait l'avantage de bouleverser les idées reçues et déjà presque sacrées.

Grâce à ce mode d'investigation, même si on se trompe, on risque à coup sûr d'apercevoir quelque chose de nouveau sur le comportement de deux grands poètes au même moment de l'Histoire.

Claudel, comme Brecht, a toute sa vie essayé d'accorder ses contradictions naturelles de poète avec sa conception du monde.

Même problème vital chez l'un et l'autre: le poète ne peut exister qu'à l'intérieur d'une société qu'il contribue sans cesse à défaire et refaire.

Claudel comme Brecht sont des plantes humaines qui se développent de manière prodigieuse à l'intérieur d'une orthodoxie et grâce à cette orthodoxie.

Ils ont un autre point commun, c'est l'influence dans leur œuvre de l'Orient et de l'Amérique. Ils ont reçu de plein fouet la Chine et l'Amérique. Un personnage comme Thomas Pollock Nageoire est un personnage brechtien. Il est tout proche du Mackie de **l'Opéra de quatre sous**. Turelure, que Claudel aime visiblement beaucoup, n'est pas très éloigné du père de la **Jeanne d'Arc des abattoirs**, grand spéculateur sur le marché de la viande de Chicago. -Ce type d'homme capitaliste, conquérant et constructeur de Tour Eiffel, se retrouve partout chez Claudel et chez Brecht.

Si l'on définit le théâtre épique comme l'art de montrer que "ce qui importe, c'est ce qui est devenu important", ils sont, l'un et l'autre, épiques. La manière qu'a Christophe Colomb de faire face aux vents contraires de la petite histoire espagnole pour se prouver tranquillement qu'il a raison, ne diffère pas de la façon d'agir de Galilée face aux docteurs de l'Eglise.

Nous devons toujours essayer d'atteindre l'homme au-delà du système; Brecht n'est pas plus enfermé dans le monde marxiste que Claudel dans le christianisme. Ils émergent l'un et l'autre comme deux montagnes, d'un XXème siècle qui s'abandonnait à Giraudoux. Tout poète est l'homme du verbe. De temps en temps, il profère les mots qui bouleversent le monde. Bibliques à plus d'un titre, ils ont eu l'un et l'autre la tentation du Demiurge : refaire la Bible. Claudel voulait récrire la Bible. Brecht voulait fabriquer scientifiquement un théâtre qui agisse scientifiquement sur le spectateur. Tout poète est religieux au sens laïque du mot, c'est pour cela qu'il est facilement annexé par toute orthodoxie. Et pourtant le poète est toujours le Perturbateur dans la Perturbation.

Dans le théâtre actuel (Beckett, par exemple), il y a une réaction contre un certain lyrisme. On est reparti d'un langage où le texte n'est que le dernier cri avant l'immobilité finale. Chez Claudel, le lyrisme, c'est de croire à la chair des choses ; c'est la grande force du paganisme.

Jean-Marie Serreau – *Cahiers Renaud Barrault n° 25 bis (Julliard)*

Turelure : personnage dans **Le pain dur** de Paul Claudel

Pitchum : personnage dans **L'opéra de quat'sous** de Bertolt Brecht

"J'ai soif de l'énormité de la mer"

Paul Claudel – *L'Annonce faite à Marie*

Paul Claudel

(1868 – 1955)

Ayant passé les premières années de sa vie en Champagne, Paul Claudel 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. A quinze ans il écrivait son premier essai dramatique : **L'Endormie**, puis, dans les années 90, 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.

Parallèlement à ses activités d'écrivain, Paul Claudel devait mener pendant près de quarante ans une carrière de diplomate. Reçu en 1890 au petit concours des Affaires Etrangères, il fut nommé en 1893 consul suppléant à New York – première version de **L'Echange** -, puis gérant du consulat de Boston en 1894. De la Chine (1895-1909) à Copenhague (1920), en passant par Prague, Francfort, Hambourg (où il se trouvait au moment de la déclaration de guerre) et Rio de Janeiro, ses fonctions le conduisirent à parcourir le monde. C'est au titre d'ambassadeur de France qu'il séjourna à Tokyo (1922-1928), Washington (1928-1933), et enfin à Bruxelles, où il devait achever sa carrière en 1936.

Son œuvre est empreinte d'un lyrisme puissant où s'exprime son christianisme. C'est à la Bible qu'il emprunte sa matière préférée : le verset dont il use autant dans sa poésie **Cinq grandes Odes**, ses traités philosophico-poétiques **Connaissance de l'Est**, **Art poétique** que dans son théâtre **Partage du Midi**. Œuvres de maturité, la trilogie dramatique : **L'Otage** — **Le Pain dur** — **Le Père humilié**, puis **L'Annonce faite à Marie**, et enfin **Le Soulier de satin**, son œuvre capitale, devaient lui apporter une gloire méritée. **Le Soulier de satin**, pièce épique et lyrique à la fois, où convergent tous les thèmes claudeliens, et d'une longueur inhabituelle pour la scène, fut représentée à la Comédie française pendant l'Occupation. Mais nul n'en tint rigueur à Claudel.

L'homme qui meurt en 1955 couvert d'honneurs a imposé sa stature à ses contemporains. Si l'entre-deux-guerres l'a quelque peu méconnu, on n'oubliera pas qu'il était apparu avant 1914 comme le modèle de ce "classicisme moderne" partout recherché et que les quinze dernières années de sa vie, quels qu'aient pu être certains traits de son caractère, son intolérance (on connaît son mot : "la tolérance, il y a des maisons pour cela"), ses positions réactionnaires en politique comme en matière de religion, il a donné l'exemple d'une œuvre une et multiple, alliant toutes les formes et tous les tons, menant à "la libération totale de l'âme humaine" dans une expérience et une acceptation de la Création, image de Dieu.

Son œuvre :

Tête d'or, 1890 ; **La Ville**, **L'Echange** ; 1893 ; **Connaissance de l'Est**, 1900 et 1907 ; **Le Partage de midi**, 1906 ; **Art poétique**, 1907 ; **Cinq Grandes Odes**, 1910 ; **L'Otage** 1910 ; **L'Annonce faite à Marie**, 1912 ; **La Cantate à trois voix**, 1914 ; **Le Pain dur**, 1914, **Le Père humilié**, 1915 ; **Le Soulier de satin**, 1929, joué en 1943 ; **Le livre de Christophe Colomb**, 1927 ; **L'Echange** 2^{ème} version, 1950.

Julien Bouffier, metteur en scène

Il dirige la compagnie **Adesso e Sempre** depuis sa création en 1991.

Comédien et metteur en scène, il a été formé par **Jean-Michel Winling, Philippe Girard, Redjep Mitrovitsa** et **Yves Steinmetz**.

En 1991, il participe à un Opéra-Ballet, **Les Fêtes Vénitiennes**, mis en scène par **François Raffinot**. Il rencontre cette même année **Xavier Durringer** et monte plusieurs de ses textes dont **Angèle Box**. Le Printemps des Comédiens l'aide à produire **Mélite** de Corneille dans le cadre du festival en Juin 1995.

En 96, les Treize Vents soutiennent la compagnie pour la création de **Squatt** de Jean-Pierre Milovanoff. Adesso e Sempre participe aussi à l'aventure de "Théâtre à Sigean", où Julien Bouffier monte notamment **Le Sortilège** de Jean-Pierre Milovanoff...

En 1997, il se consacre à la création de **Suerte** de Claude Lucas au Théâtre d'O à Montpellier qui obtient le prix de la jeune création au dernier Festival d'Alès. Pour l'inauguration du Centre Chorégraphique National du Havre dirigé par **François Raffinot**, il crée, en collaboration avec quatre chorégraphes (baratanatyam, katakhal, danses africaines, hip-hop) et avec les enfants des quartiers du Havre, un spectacle à partir du **Livre de la Jungle** de Rudyard Kipling.

En 98, la compagnie et la Scène Nationale de Sète s'associent pour trois ans. Le Printemps des Comédiens de Montpellier lui commande la mise en scène d'un texte de Bertolt Brecht pour l'ouverture du festival **Tambours dans la Nuit**. Il crée également une brève de Patrick Lerch, **la Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel**.

En 99, il crée **Narcisse Autobiographie** dans le dispositif scénique de **Suerte**. Julien Bouffier demande à trois auteurs (**Bernard Pingaud, Joseph Danan, Jean-Marc Lanteri**) de réagir sur le rapport "scène-salle" de ce lieu de théâtre en proposant, chacun, une oeuvre dramatique (**Police Machine, La Rumba, Antigone 42**) que la compagnie met en scène. Cette démarche place la compagnie et les auteurs, au même moment, en état de recherche face à un objet scénographique.

De 2000 à 2001, il travaille au développement d'un "chantier sans fin" **la nuit je mens**, suite réelle et fictionnelle donnée à **Hernani** de Victor Hugo et inspirée de l'oeuvre de Sophie Calle. Premier rendez-vous avec le public au festival de Mèze en septembre 2000 : d'un chantier à l'autre puis en Ile-de-France, à Montpellier, Sète, Bagnolet.

En 2001, il reprend la mise en scène du spectacle **les ailes du chaos** (théâtre de machines sonores par la compagnie Au Cul du Loup) à la Ferme du Buisson.

En 2002, il crée **Le début de l'A.** de Pascal Rambert.

En 2003/2004, il projette la création d'un diptyque : **Nuits américaines**, dont la première partie, **L'Echange** de Paul Claudel voit le jour le 24 janvier 2003 à Sète.