

Théâtre Dijon Bourgogne

Dossier d'accompagnement

L'ÉCHANGE

De **Paul Claudel**
Mise en scène **Julie Brochen**

DU MARDI 23 AU VENDREDI 26 SEPTEMBRE 08
Parvis Saint-Jean

« Ce qui me frappe, c'est la traduction continuelle chez Claudel d'une certaine attitude fondamentale vis à vis du monde, attitude qui atteint à une pureté presque emblématique, que j'appellerai le sentiment du Oui...oui global, sans réticence, un oui presque vorace à la création prise dans sa totalité... »
Julien Gracq in *Préférences* (Corti, 1961)

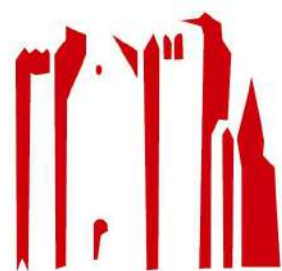
THEATRE DIJON BOURGOGNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
DIRECTION FRANCOIS CHATTOT
03 80 30 12 12 / www.tdb-cdn.com

CONTACTS RELATIONS PUBLIQUES :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI. Responsable des formations et projets éducatifs
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET professeur missionné
auprès du TDB, c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Anne-Marie LEBESLE. Responsable des relations publiques, partenariats, associations,
comités d'entreprise, enseignement supérieur, 03 80 68 47 39 / alebesele@tdb-cdn.com



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

Dossier réalisé par Carole Vidal Rosset
D'après *L'Echange*, 1894, édition Folio

SOMMAIRE

I. Influence biographique et littéraire.....	P3
II. Nouveau continent, nouvelle écriture.....	P9
III. Claudel et le renouveau de la mise en scène.....	P15
IV. Propositions pédagogiques.....	P17
V. Quelques pistes pour l'analyse de la représentation.....	P21
VI. Annexes tirées du Théâtre de l'Aquarium (www.theatredelaquarium.com).....	P22



©Franck Beloncle

I. Influence biographique et littéraire

1. Le contexte biographique :

« Quand j'ai écrit le premier *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... »

Le choc de l'Amérique provoque l'écriture de *L'Echange* (1894).

L'Echange n'est pas la première pièce de Claudel ; il a déjà écrit *Tête d'or* en 1889 et *La jeune fille Violaine* en 1892. Mais en 1894, lorsqu'il écrit *L'Echange*, le choix de la forme dramatique semble plus particulièrement obéir à une nécessité intérieure : faire entendre les contradictions de ses différentes voix.

Claudiel est l'homme du **partage** : toute sa vie (depuis sa conversion de la nuit de Noël de 1886) il sera partagé entre des **postulations opposées** (foi et création poétique, foi et désir...) et l'arrivée en Amérique, en tant que jeune diplomate, ne fait que creuser cette dualité : « assis » à la fois « sur la banquettes arrière » et « sur la banquettes avant », Claudel, qui pour la première fois quitte son pays et une terre où l'attachaient des liens profonds, est à la fois **enivré** et **terrifié** par l'air du large et la conquête d'une terre nouvelle.

« Il y a deux hommes en moi » écrit-il (pour le programme de la mise en scène de *L'Echange* par Georges Pitoëff en 1937)...mais « il y a aussi les femmes. Disons deux femmes ! Deux hommes et deux femmes, cela fait quatre personnages, tous les éléments d'un conflit et d'un échange. » !!

Tout se passe en effet comme si Claudel avait trouvé de l'autre côté de l'Atlantique tout un matériel humain à la disposition de sa crise intérieure : toute une « distribution ». « Les quatre personnages ne sont que les quatre aspects d'une seule âme » ajoute-t-il dans le programme de 1946 et déjà en 1900 dans une lettre à l'actrice Marguerite Moreno il écrivait : « C'est moi-même qui suis tous les personnages, l'actrice, l'épouse délaissée, le jeune sauvage et le négociant calculateur ».

La fable de *L'Echange* est simple et brutale : un jeune métisse (Louis Laine) accepte de vendre sa femme (Marthe) à un homme riche (Thomas Pollock Nageoire), contre de l'argent... la vente a lieu mais le garçon a excité le désir jaloux de la femme de Pollock (Lechy), ce qui lui coûte la vie.

Les personnages, eux, sont, en revanche complexes. Non seulement les membres « du quatuor [...] de cette composition presque musicale » (pour reprendre les termes de l'auteur dans *Mémoires improvisés*) représente une part de Claudel, mais eux-mêmes, traversés par des contradictions, ont une unité difficilement saisissable : **Laine**, « le jeune sauvage à moitié indien, est affamé de l'horizon, réfractaire à toute discipline, à toute entrave et à tout ordre imposé » (programme pour la mise en scène de Pitoëff en 1937). Il vit dans l'instant « Je ne sais ce que c'est qu'hier et que demain. C'est assez d'aujourd'hui pour moi ». (P 13).

Mais cet être épris de liberté et de grands espaces est aussi obsédé par l'argent et fasciné par la richesse de Pollock « Vous êtes très riche ? » lui demande-t-il (Acte I, P 36). Sa liberté, son expansion du vivre, son désir d'appropriation du monde sont minés de

l'intérieur par une pulsion suicidaire : à la fin de l'acte II il s'adresse ainsi à Lechy : « -Va ! Je sais que je mourrai bientôt. Et voici que je t'ai rencontrée comme une touffe de fleurs funèbres. »

Et à l'acte III, il refuse d'entendre l'avis de Marthe « Reste ! Il y va de ta vie » (P104).

Dans le ménage d'Animus et d'Anima (l'esprit et l'âme) : « c'est lui, le mâle, qui paradoxalement, est Anima, l'étincelle séminale » écrit Claudel (dans une lettre à Jean-Louis Barrault).

- **Lechy** : L'actrice éprise de liberté « sans règle et sans loi » (Acte II, P 79) est comme décentrée, sans unité : « Je ne suis pas une seule femme, mais plusieurs » (P79). A l'acte I, elle évoque les différents rôles qu'elle incarne « La jeune fille et l'épouse vertueuse [...] et la courtisane trompée ».

Lechy, en tant qu'actrice est une figure de l'Art, figure paradoxale, à la fois illusion et vérité (P 43 Acte I), à la fois création et destruction.

- **Pollock** : C'est l'homme d'affaires, qui grâce à l'Amérique, a pu donner toute la mesure de son génie financier. Pour lui tout peut s'acheter, y compris Marthe, dont il perçoit immédiatement la « valeur ».

Toutefois, Pollock n'est pas disqualifié par Claudel. Le jugement qu'il porte sur lui invite au contraire à ne pas voir dans ce personnage une figure caricaturale de capitaliste : « Il est tout animé de cette honnête simplicité qui ne permet pas à un homme de douter de ce qui est bon et ce qui lui paraît bon, c'est l'argent, c'est-à-dire cette espèce de sacrement matériel qui nous donne la domination du monde moyennant un contrôle exercé sur notre goût de l'immédiat ... ». Et plus loin « il opère la conjonction, redoutable en son ironie, de la sagesse divine et de la sagesse pratique » (programme pour la mise en scène de Pitoëff en 1937).

Sa saisie rationnelle du monde lui permet immédiatement de percevoir les qualités réelles de Marthe. Cette dernière l'accuse d'avoir joué le rôle du tentateur diabolique (diabolen : celui qui sépare) : « Pourquoi êtes-vous venu vous mettre entre nous, **séparant** le mari de la femme ? Est-ce que cela est bien ? Que vous avons-nous fait ? N'en aviez-vous pas assez à vous, sans envier le bonheur des pauvres. Pourquoi êtes-vous venu le **tenter** ? » (Acte III P 111). Mais elle loue aussi ses qualités : « Et vous êtes raisonnable, et vous savez soumettre votre désir à votre raison, et vous savez soumettre votre raison aussi. [...] Et c'est pourquoi vous êtes grand et riche ».

Ce à quoi il rétorque « Je suis pauvre!! » (Acte III, P 114). Au figuré comme au propre, sa fortune part en fumée dans la maison de bois incendiée par Lechy mais lui importe davantage l'amour qu'il éprouve pour Marthe

- **Marthe** : Si Lechy est une figure diabolique, comme le lui dit aussi Marthe à l'Acte III (P 97) : « Certes il faut que tu sois le diable pour avoir trouvé ce mot-là » Marthe, selon les mots de Claudel, est « l'âme en ce qu'elle a de meilleur ». C'est l'union rêvée de l'amour humain et de l'amour de Dieu, une figure chrétienne de la paix du cœur. Son nom Douce-Amère dit à la fois qu'elle est amour et vérité.

NB : Dans la seconde version de *l'Echange* (1950), Claudel modifie sensiblement le personnage de Marthe. Ce qui domine ce n'est plus tant « sa passion de servir » (P 21), sa résignation, sa dimension élégiaque que « son obstination, son énergie, son espérance, sa bonne humeur » (lettre à Jean-Louis Barrault).

Le personnage de Marthe est le plus ancré dans le principe de réalité ; « elle est la seule femme vraiment pratique » dit Claudel, alors que les trois autres « sont la proie des rêves »

(comme si le rêve était le contrepoids nécessaire à la vie en Amérique) : Louis laine jusqu'au dernier instant raconte ses rêves, ses cauchemars, ses histoires d'enfance « *tu as toujours des histoires à raconter* » lui dit Marthe tendrement (Acte I, P 15), ses désirs d'expansion dans l'univers « *je voudrais être un crapaud. Je voudrais vivre dans l'eau profonde... Je voudrais être un serpent dans l'épaisseur de l'herbe*» (Acte I, P 20, 21). Lechy évoque les rêves des gitans, les fantômes de ses rôles et les légendes indiennes. Pollock, lui-même, définit sa course à l'argent non comme une réalité mais comme une sorte de jeu à qui perd gagne.

Toutefois le personnage de Marthe n'est pas pour autant étranger au rêve. Le sien est rétrospectif : Marthe est une exilée, une déracinée qui se retrouve parachutée sur les grandes plages de la côte Est mais qui rêve à son pays natal (la France), à son village. Elle porte en elle « *l'image de sa porte et de son puits et de l'anneau* » pour le cheval (Acte I, P 22). Mais il est aussi prospectif, elle rêve de partir « *là-bas* » avec l'homme qu'elle aime et d'avoir une vraie maison (Acte I, P 14).

Si les quatre personnages donnent à voir plusieurs facettes de Claudel, il en est un cinquième, l'Amérique, qui confère à la pièce une dimension presque épique. Les personnages, en effet, ne sont pas seulement saisis dans un rapport individuel, mais ils permettent d'évoquer chacun à leur façon une vision de l'Amérique et de son opposition à la vieille Europe.

Dans un mouvement qui lui est familier, Claudel transmue les données biographiques en données collectives et symboliques. « *J'avais très peu d'argent et la vie d'un homme qui n'a pas beaucoup d'argent en Amérique n'a rien de précisément agréable* » écrit-il dans ses *Mémoires improvisés*. Est-ce pour cette raison que *L'Echange* est innervé par le problème de l'économique, comme le suggère le titre : échange de femmes certes, mais aussi libre échange d'un point de vue économique. Et comme le confirment les nombreuses interactions entre l'affectif et les préoccupations financières. Le rôle de l'argent en Amérique est en effet crucial. C'est pourquoi, dans *L'Echange* tous les personnages parlent d'argent, soit parce qu'ils n'ont n'en pas, soit parce qu'ils en ont !

L'Echange est aussi, du reste, la peinture de la confrontation entre deux classes sociales :

- Celle des pauvres et des victimes : évocation discrète également du sort des indiens...
- Celles des riches, Louis Laine : « *Voyez-vous, nous ne sommes pas riches.* » Lechy : « *ça ne fait rien ! A New York, une fois nous sommes allés voir les ménages des pauvres gens- slumming- on appelle, c'était si amusant !* » (Acte I P 36).

2. Les influences littéraires :

• RIMBAUD :

Claudé, en 1897, écrit à Mallarmé «*Je puis dire que je dois tout à Rimbaud, tout ce que je suis intellectuellement et moralement, et il y a eu, je crois, peu d'exemples d'un si intime hymen entre deux esprits* ».

Que partage-t-il donc avec Rimbaud ?

- La nostalgie de l'enfance, de la campagne quittée, l'angoisse du monde moderne et en même temps le désir de fuite tel que Rimbaud l'exprime dans *Une saison en*

madréporique ! Ce désir de l'Océan ! quelque chose enfin à la mesure de mes poumons »

- Un désir d'appropriation du monde et une passion de l'univers concret (dont Claudel trouvera une justification plus tard dans la lecture de Saint Thomas d'Aquin).

NB : Pour Julie Brochen, *l'Echange* peut du reste se lire à travers le prisme rimbaldien. **Laine** est le Rimbaud de *Ma Bohême* : « *J'irai ! J'irai !... Sous le ciel pommelé, et je mâcherai chaque herbe pour connaître le goût qu'elle a* ». Pollock dit de lui « *il est comme un homme qui n'a pas de poches* » (Acte I P 28, P39).

Pollock est le Rimbaud qui part faire du commerce en Abyssinie.

Lechy est Verlaine qui tire le coup de feu.

Marthe est à la fois la mère et la sœur de Rimbaud.

Que doit-il donc tant à Rimbaud ?

- La découverte d'une poésie neuve, libre, « résolument moderne » qu'il ressent comme une « véritable illumination ». Il n'a de cesse dès lors de trouver, à l'instar de Rimbaud, mille et un moyens de « dépasser le vers classique ». La poésie de Rimbaud « ouvre une fissure dans son baigne matérialiste ». Grâce à lui, il découvre le lien entre la libération du langage et la libération de l'esprit.

• **ESCHYLE :**

Au moment de l'écriture de *l'Echange*, Claudel se passionne pour Eschyle. Non seulement il lit toute son œuvre mais il traduit même *l'Agamemnon*.

Et c'est grâce à l'exercice minutieux de la traduction qu'il comprend comment se passer de l'alexandrin et qu'il invente sa propre forme « le verset ». « *Eschyle me donnait la forme prosodique dont j'avais besoin. Le vers dramatique par excellence ou le vers lyrique c'est l'iambe (c'est-à-dire l'association d'un temps fort et d'un temps faible)* » écrit-il dans *Mémoires improvisés*.

La dimension épique de *l'Echange* (même si d'autres pièces de Claudel la développent davantage : *Tête d'or* : la marche de l'Europe, *Le soulier de satin* : exploitation de l'Asie par les Européens, par exemple) fait aussi écho aux tragédies grecques qui posaient un problème auquel toute la société se trouvait bon gré mal gré associée.

La dimension lyrique du théâtre claudélien n'est pas non plus étrangère à cet héritage du théâtre grec dans lequel chacun, avant de s'adresser à son allocutaire, parlait au peuple, « chantait » à l'assistance sur les bancs de l'amphithéâtre.

• **MALLARME :**

La poésie pour Claudel, c'est Rimbaud, pas Mallarmé dont l'hermétisme s'accorde mal avec le goût de Claudel pour les images concrètes, simples, élémentaires. De Mallarmé (dont il fréquente les « mardis »), il retiendra pourtant plusieurs choses :

- L'importance que Mallarmé accorde au théâtre : « *Le théâtre est d'essence supérieure* » dit-il. Le besoin de théâtre est fondamental pour l'espèce humaine, il est « *le trou magnifique qui comme une faim se creuse chaque soir...* ». Claudel retiendra l'interrogation posée par Mallarmé : comment transmettre aux hommes la question que me pose le réel ? Et comment donner une « réponse » ?
- Le souci de la forme, de la matérialité des mots, de la mise en page.
- La nécessité de révolutionner à la fois l'écriture dramatique (« *L'art dramatique de notre temps, vaste, sublime, presque religieux, est à trouver* » dit Mallarmé) et la mise en scène (à l'instar du metteur en scène Lugné-Poe.). Nous allons le voir dans les deux parties suivantes.

II. Nouveau continent, nouvelle écriture.

L'Echange présente encore, au regard de ses pièces ultérieures, une facture relativement classique :

- *L'Echange* respecte l'unité de temps : l'action commence « *aux premières heures de la matinée* » et se termine « *après le coucher du soleil* ». Et même si Claudel est soucieux d'indiquer des variations de lumière pour dire le mouvement du temps, ce temps est celui d'une **crise** (liée à une rencontre entre deux mondes différents) et non celui d'une durée (le temps d'une vie, d'une destinée) comme dans les autres pièces de Claudel (à l'instar du modèle shakespearien).
- *L'Echange* respecte l'unité de lieu : un seul espace, devant la cabane de Marthe et Louis au bord de la mer.
- *L'Echange* respecte l'unité d'action : la scène d'exposition, très classiquement, remplit sa fonction **informationnelle** : « *Et c'est alors que tu as traversé l'Océan blanc [...] Afin que tu viennes me prendre où j'étais* » rappelle par exemple Marthe à Laine (P 16). Mais aussi **programmative** : les craintes jalouses de Marthe s'avèreront « *Je n'aime pas ces gens d'ici.* » (P 15) et ses prémonitions s'accompliront : « *si tu pars, tu t'assoiras dans la mort* » dit-elle à Laine (P 29).

Toutefois, la facture n'est classique qu'en apparence. Claudel invente en réalité une forme singulière qui prend ses distances aussi bien avec le théâtre classique qu'avec le théâtre de son temps, dans lequel domine encore essentiellement le drame bourgeois.

1. Un théâtre poétique.

➤ Tissage du lyrisme et du dramatique

Chez Claudel l'œuvre poétique, les cinq grandes Odes par exemple, et l'œuvre dramatique semblent se nourrir à la même mamelle. Il y a chez lui comme un échange

de qualités entre la poésie et le théâtre. Claudel est avant tout le poète de la **Parole**. C'est pourquoi une parole adressée à l'Autre est toujours présente dans sa poésie. Les signes de l'oralité sont toujours convoqués. Tout le tissu poétique est un échange, un dialogue infini avec lui-même, avec l'autre, avec la nature, avec Dieu.

Exemple dans l'Ode « *L'ESPRIT et l'eau* » :
« *Frère, je ne puis vous donner mon cœur, mais
Où la matière ne sert point, vaut et va
La parole subtile
Qui est moi-même avec une intelligence éternelle* ».

Inversement, comme dans la tragédie grecque, l'œuvre théâtrale de Claudel tend souvent, paradoxalement, à gommer l'adresse à l'autre. Il y a en tout cas une **tension** certaine dans le théâtre de Claudel entre le registre dramatique et le registre lyrique. Deux montages sont récurrents : soit du dramatique vers le lyrique soit du lyrique vers le dramatique.

Du dramatique vers le lyrique...

Louis Laine vient de dire à Marthe qu'il la quittait, il se retrouve face à Lechy son amante. Après une réplique évasive censée répondre à l'injonction de Lechy « *Aime-moi !* » tout se passe comme si Louis Laine se détournait de son interlocutrice, il lui dit d'ailleurs :
« *Laisse-moi oublier tout. Laisse-moi regarder le jour qui s'achève* » pour s'adresser à la nature dans une vaste invocation lyrique : « *Salut, air ! Salut, dans l'heure de ton abaissement, mystère de joie, Soleil qui vivifies et qui rends toutes choses visibles !...* » (Fin de l'Acte II, P84, 85).

D'une manière générale, tout se passe comme si les personnages, indifférents à l'échange dialogique, ou en tout cas comme soudainement absents à l'autre, se retranchaient tour à tour dans leur couloir lyrique. C'est pourquoi il est très fréquent que les répliques ne « bouclent » pas entre elles, c'est-à-dire, pas d'effet ping-pong (tu me parles, je te réponds). Marthe dit du reste à Louis Laine : « *Et quand je t'interroge, tu réponds autre chose* ». (P 24)

...Du lyrique au dramatique

Les longues tirades lyriques ne sont toutefois pas sans lien avec le tissu dramatique de la pièce :

Acte II P 84-85 (passage précédemment cité) : Le passage du registre dramatique au registre lyrique est ainsi implicitement signifiant au regard de la fable : Louis Laine :
« *L'homme aux semelles de vent* » est déjà en partance. Pas plus à Lechy qu'à Marthe il ne peut s'attacher.

La dérive lyrique sur la mer « *La journée finit et la mer de toutes parts monte, et elle sera pleine à cette heure où se lève un petit vent* », « *J'entends la marée nocturne monter* » et sur les odeurs « *O toute odeur de la rose et de l'herbe que l'on froisse dans ses mains* » le rapproche en revanche dans l'instant de la pensée de Marthe. Marthe la terrienne capable elle aussi de célébrer la terre et la mer « *la mer à la marée de minuit débordait* » (P 12) et le soleil « *la journée qu'on voit clair et qui dure jusqu'à ce qu'elle soit finie !* » (P 12), énoncé qui dans la deuxième version sera d'ailleurs placé dans la bouche de Laine.
Là encore le lyrisme suggère ce que le texte ne dit pas explicitement.

Acte I P 54 : La tirade de Marthe sur la violence de l'orage : « *Les vagues qui tonnent dans les fentes de la pierre ; et le triple éclair qui emplit la maison alors qu'on attend le coup ; et l'interminable ruissellement de la pluie* » en dit long sur sa propre tempête intérieure. Louis Laine a passé la nuit avec Léchy et sans le savoir encore, elle le sait déjà.

NB : C'est sans doute la force poétique de la première version que de rester dans l'implicite. La seconde est davantage explicative et laisse moins de place au lecteur et au spectateur. C'est pour cette raison que Julie Brochen dit avoir préféré monter la première version, plus opaque, plus obscure.

Pour être poète, Claudel n'en est donc pas moins homme de théâtre. Le fil dramatique n'est jamais vraiment perdu. Et le serait-il, l'utilisation (fréquente) du tiret vient comme endiguer cette dérive possible. Le tiret signale en effet (pas toujours, mais souvent) le retour au réel, le retour à la situation de communication :

Léchy : « *Comme c'est tranquille ! La mer est comme un journal qu'on a étalé, avec les lignes et les lettres. Et là-bas, au-dessus de cette langue de terre, on voit les grands navires passer comme des châteaux de toile.*

Ma chère, nous parlions de vous. Est-ce que c'est vrai que vous n'avez jamais été au théâtre ? » (P41)

Louis Laine achève une longue tirade glorifiant les beautés du monde par un brutal retour au réel signalé par un tiret : « *- Et combien reste-t-il encore ?* » Marthe : « *Il ne reste plus rien* ». Louis Laine : « *De tout cet argent que tu avais emporté* » (P18).

Ce montage brutal entre lyrisme et retour au réel est signifiant à double titre. Non seulement il atteste du retour du fil dramatique et du tissage entre parole proférée et parole échangée mais il est aussi emblématique d'une des tendances de l'écriture claudélienne: tenter de « freiner » le lyrisme par une collusion avec le réel le plus prosaïque, le plus concret. Peut-être, ainsi, créer aussi une certaine ironie par rapport à son personnage, comme le suggère Vitez.

➤ **De la liberté et de la musique avant toute chose.**

Pour dire le réel dans sa totalité (à l'instar de Dieu!) le poète a besoin de liberté. C'est pourquoi Claudel revendique très radicalement dans *Réflexions et propositions sur le vers français* la nécessité de se libérer du carcan des formes fixes et notamment de « *l'alexandrin qui commet l'erreur d'attribuer à chaque syllabe une valeur égale* » (cf. Victor Hugo).

C'est pourquoi il invente le verset à mi-chemin entre le vers et la prose. Le verset est une prose condensée par la tension lyrique et rythmique fondée sur une unité de respiration, de souffle. Cette unité n'est nullement constituée par des éléments grammaticaux. Elle est indépendante de la syntaxe. La pause peut se faire à l'intérieur d'une phrase ou même d'un mot. L'obligation est absolue pour tout récitant de respecter la pause, les hiatus entre chaque verset (matérialisé par un retour à la ligne avec majuscule) car pour Claudel le poétique est lié avant tout au rythme.

Pour Claudel, la clef du système musical français est « l'iambe fondamental » un temps fort et un temps faible, c'est-à-dire la succession du non- accentué et de l'accentué. « *Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur...* ». Le verset est donc le seul apte à rendre compte du

jaillissement des rythmes du monde, de l'homme, de Dieu, unisson de la forme métrique et du rythme vital et cosmique.

Dans *Réflexions sur le vers français*, Claudel écrit : « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on sent d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise dans un nouvel acte [...] il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence ».

La liberté et l'irrégularité du verset, ses lignes de tension, ses accélérés, ses ralentis (avec ses reliefs vigoureux) s'accordent non seulement aux pulsations de la vie mais ils permettent aussi aux mots d'être entendus « On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de leur chargement. Pour nous le rendre sensible, il suffit d'interrompre brutalement une phrase. Si, par exemple, vous dites : « Monsieur un tel est une canaille » j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un ... » mon attention est brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque » écrit-il dans *Réflexions sur le vers français*.

Exemples de coupes qui « étrangéïsent » la langue, permettent de mieux l'entendre :

- P105 : « Ne garde point de troubles et de pensées injustes ».
- P122 : « Et j'ai ordonné qu'on l'attachât ».

Exemple de travail poétique et cratyléen sur la langue (adéquation entre la forme et le sens pour tenter de gommer l'arbitraire de leur rapport)

- P12 : « *La mer à la marée de Minuit débordait* » : alexandrin qui, pris isolément dans le tissu des versets, retrouve d'autant mieux sa fulgurance que sa matérialité sonore (allitérations en M) et rythmique dessine le flux et le reflux de la marée.

2. Un théâtre réflexif.

Dans *l'Echange*, le théâtre parle du théâtre. Certes nous ne sommes pas encore dans *Le Soulier de satin* où l'Annoncier (aède et non véritable personnage) s'adresse directement aux spectateurs « ne touchez pas et essayez de comprendre » et neutralisant le suspens dramatique, leur expose par avance les enjeux des conflits.

Toutefois, le personnage de l'actrice, Lechy, non seulement « joue » à l'actrice et déclame (P94, 95) mais elle parle du théâtre, de l'illusion, de la vérité « *Et il arrive quelque chose sur scène comme si c'était vrai* », de ses sensations sur scène « *Et quand je crie, j'entends toute la salle gémir* », de la réception des spectateurs « *Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux. Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller* ».

III. Claudel et la mise en scène.

Claudiel ne se contente pas de renouveler l'écriture dramatique. Il contribue à frayer la voie au renouveau de la **représentation** elle-même.

Où en est la mise en scène à la fin du 19ème siècle ?

En réaction au théâtre **naturaliste** d'Antoine (avec « *quartiers de viande* » présents sur scène, trompe-l'œil...) et à toute la tradition décorativiste du 19ème, commence à s'affirmer un théâtre minimaliste (plateau quasiment nu et costumes simples) comme celui du metteur en scène Lugné-Poe ou celui de Maurice Pottecher (théâtre de Bussang, théâtre populaire nécessairement dépourvu des prestiges de l'argent, des costumes, des décors...).

Claudiel, s'inscrit dans cette nouvelle mouvance et réalise ainsi le programme théorisé par Mallarmé. Fini « *la menuiserie et le cartonage de la bête* » derrière lequel n'apparaît « *que le vide contemporain* ». Pour la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie*, Claudiel précise « *Lumière et architecture : pas d'accessoires, pas de peintures, pas de cartonages. Aucune recherche du pittoresque* ».

Dans *Le Soulier de satin*, l'Annoncier, évoque un espace non-figurable (espace cosmique), ou plutôt un espace figurable par la parole seulement. L'imagination devra se contenter de quelques éléments ou même d'un espace vide. C'est au spectateur de trouver « *le rapport* » comme il le dit dans un poème de 1930 à propos de la peinture flamande « *S'il y a un rapport, trouvez-le, dit le peintre, ça saute de tous côtés comme une puce* ». C'est à l'acteur de l'y aider par la qualité de sa profération et de sa gestuelle comme le réclamait Mallarmé.

La découverte, en 1922 lors de son voyage au Japon, du théâtre Nô (très éloigné de tout réalisme de la représentation et fondé sur le seul travail du comédien) ne fera que confirmer ses conceptions. Dans son journal (1904/ 1932), il commente ainsi le Nô : « *Le Nô a pour principe de simplifier toutes les attitudes, de ralentir tous les mouvements, comme s'ils s'accomplissaient dans un milieu plus dense, où les mouvements sont plus difficiles, et prennent une importance extérieure par leur répétition constante et par la lenteur qu'on met à les exécuter. Education de l'imagination et de la volonté* ».

Rien d'étonnant à ce que le théâtre de Claudiel ait été compris et monté par des metteurs en scène qui partageaient ou partagent peu ou prou cette esthétique du dépouillement scénique: Jouvet, Dullin, Copeau (qui monte *L'Echange* en 1914 au Vieux Colombier), Barrault, Vitez (*Partage de Midi*, *L'Echange*), Sobel, Fisbach (*L'Annonce faite à Marie* en 1998).

Si Claudiel écrit de plus en plus avec la conscience de la scène (cf. *Le soulier de satin*), il suit aussi de très près le travail « poétique » des metteurs en scène, comme l'atteste son importante correspondance. Claudiel, dans une lettre à Barrault, commente ainsi avec une extrême précision la diction d'un vers du *Soulier de satin* : « *Au revoir, sœur chérie, dans la lumière éternelle...* ». Quatre « r » mais le quatrième doit céder la place pour l'expression au « ch » tendre, caressant. L'élan, la fusée est donnée par « l' » initial, ère est important, mais sa force est due à « l'r » répété dans éternelle. Demi-soupir après « mière » et « éter »...). En 1947 (dans un article du Figaro Littéraire), il rend hommage à l'actrice Ludmilla Pitoëff : « *Et que le français est beau sur ces lèvres irréprochables ! Quelle justesse, dans le placement de l'atome intellectuel et sonore qui confère à la phrase son*

équilibre, et que cet infallible tact, avec une résonance poignante, sur la corde exquise ! Et je n'ai rien dit de la **justesse lente**, de la **lente arrivée à la justesse**, des attitudes, et des mouvements, qui ne fait qu'un sur la partition avec le développement de la mélodie. De ce déplacement à mesure sur la portée à trois dimensions de cette barre avec autorité qu'est la personne pourvue du bras et de la main ».

Dans une lettre à Copeau (1913), il construit en idée la représentation de l'Echange. Les personnages sont évoqués par des couleurs : « coloris sombres et intenses ; la mer, du bleu indigo, terminé par une ondulation sur la toile de fond, le plancher couvert d'une toile brun tabac. Louis Laine avec une chemise écarlate. Nageoire, costume d'été avec cravate à ceinture verte. Lechy, blouse groseille, cravate bleue et couverte de diamants. Marthe peut-être avec un châle blanc. Nageoire gros, blafard, chauve avec de longs cheveux noirs par derrière, l'air d'un prédicateur ou du secrétaire d'Etat Bryan ».

iv. Propositions pédagogiques. En amont de la représentation.

1. Du texte...

A partir des premières pages de l'acte I, établir la carte d'identité des 4 personnages en prenant appui sur les pronoms personnels : je/tu/il.

JE : ce que dit le personnage de lui-même.

TU : ce qu'il dit aux autres + ce qu'on lui dit.

IL : ce qu'on dit de lui.

Exemple : LOUIS

JE : « C'est assez d'aujourd'hui pour moi » P13

« Je serai libre en tout... je ferai ce qu'il me plaît... » P28

« J'ai du sang indien dans les veines » P16

« Je voudrais vivre dans l'eau... être un poisson... être un serpent » P 20/21

« Je prenais l'argent de la caisse » P16

TU (à Marthe) : « Et combien reste-t-il encore »P18

« Je me défie de toi » P27

« Ma vie est à moi »P27

Marthe à TU : « M'aimes-tu, Laine ? » P19

« Tu as toujours des histoires à raconter »P15

« Je suis malheureuse, je suis jalouse »P19

« J'ai toujours peur pour toi »P20

« Et quand je t'interroge, tu réponds autre chose »P24

« Tu t'assoiras dans la mort »P29

IL : « il est bon à rien » P39

La fin reste ouverte. A la fin du dernier acte Marthe tend la main à Pollock. Elle lui tend la main qu'il serre en silence (P127) alors qu'à l'acte I elle l'avait repoussé : « *Qu'est-ce que vous faites ! Laissez-moi* » P 40. Est-ce le signe de l'alliance de l'ordre moral (Marthe) et de l'argent (Pollock) ? Où chacun va-t-il reprendre sa route ? « *Prenez soin de cette femme qui est là* » (P126) lui dit Marthe en désignant Lechy tandis qu'elle-même à la question posée à plusieurs reprises par Pollock : « *Qu'allez-vous faire maintenant ?* » Lui répond « *Je vais faire ma robe de deuil, car je suis veuve maintenant* ».

Imaginez la suite en respectant la spécificité de l'écriture claudélienne (alternance lyrique/ dramatique ; versets...).

2. ...Au plateau

➤ Dire :

Jeu des répliques : faire tirer au sort des répliques significatives du texte d'une part pour permettre aux élèves de restituer l'essentiel de la fable, d'autre part pour mettre le texte « en bouche » de façon ludique.

Modalités :

- La moitié des élèves se met en cercle, l'autre moitié vient murmurer la réplique tirée au sort à l'oreille des élèves disposés en cercle.
- La moitié des élèves se met en ligne, l'autre moitié adresse sa réplique à son vis-à-vis. Pour ne pas « jouer » les mots et éviter de plaquer du pathos, on travaillera le **décalage** : les répliques « intimes » (« *m'aimes-tu ?...*») ou lyriques seront proférées à distance, les répliques plus triviales (« *Et combien reste-t-il encore ?*») seront adressées dans une proximité des corps.

Respect de la **partition**: tenir compte de tout ce qui est indiqué sur la page : ponctuation, disposition typographique, blancs, retours à la ligne, tirets, majuscules, indication musicales : pause, demi-pause P81, long silence P100, silence prolongé P 124.

On peut ainsi donner quelques consignes ludiques : augmenter le volume sur les mots commençant par une majuscule, porter le doigt à la bouche pour chaque silence tout en comptant les temps avec l'autre main (1 pour les demi-pauses, 2 pour les pauses, 3 pour les silences, 4 pour les silences prolongés).

Pour rendre les élèves sensibles à la dimension musicale du texte (Claudel parle de lui comme d'un « *opéra de la parole* ») on pourra convoquer :

- la citation de Vitez dans le programme de *l'Echange* « *Pour moi le respect de la versification claudélienne est une obligation absolue ; nous nous y attachons avec une exactitude maniaque. On s'abstiendra de respirer dans les versets, quelle que soit leur longueur et leur apparente bizarrerie ; on prendra son souffle entre deux versets, si étrange soit l'interruption produite. Et c'est ainsi, seulement ainsi, qu'on trouvera le sens, non point le sens banal (qui s'obtiendrait en mettant les vers bout à bout pour en faire de la prose) mais le vrai sens des situations dramatiques, qui permet de jouer les personnages. Le fond, le fond profond, l'âme vraiment de ces êtres fictifs, est donné par la forme de leur langage : il faut la suivre pas à pas, reprendre sans cesse et s'acharner. Alors on trouve tout : les gestes, le passé et l'histoire secrète des gens représentés là* ».

- L'exemple de la mise en scène de F. Fisbach (pour *L'annonce faite à Marie*) : le verset est traité par lui non comme une unité de sens mais comme une unité de souffle. Sa mise en scène est régie par l'application ostensible pour tous les acteurs de codes prosodiques et poétiques (diérèses, prononciation des « e » muets, absence de liaisons) afin que l'écriture soit traitée comme une partition et que la langue comme « étrangéisée » soit mieux entendue. Le verset claudélien s'en trouve heurté et ralenti par des contrepoints qui permettent, paradoxalement, de mieux entendre sa structure et son lyrisme, tout en échappant au lyrisme déclamatoire. Chaque acteur est immobile, debout sur une table, en position de récitant (et non pas dans une posture d'incarnation naturaliste). Son rôle est de donner à entendre la parole poétique.

➤ **Mettre en jeu :**

Choisir un passage lyrique et essayer de lui redonner une tension dramatique : par une adresse précise, par une implication dans une action physique.

Mettre en espace la fin de l'acte II : Laine est avec Marthe (qu'il veut quitter) et avec Lechy :

- Imaginez le placement des corps dans l'espace, leur chorégraphie, sans la parole dans un premier temps.
- Avec la parole dans un second temps : « **jouer délicat, gris, harmonieux en musique de chambre** » puis « **violemment coloré, excessif, et presque caricatural comme un tableau de Von Dongen** » pour reprendre les propres termes de Claudel dans sa lettre à Copeau de décembre 1913.

Prendre un passage et le jouer en respectant les indications données par Vitez :

« Louis Laine **marche**, il est errant, c'est l'indien dépossédé de sa terre, il lui reste à parcourir le grand espace des Etats-Unis, sans but. Léchy **danse** – parce qu'elle est de la nation gypsy ou qu'elle a vécu avec les Gypsies... Thomas Pollock **regarde**- c'est le photographe- ... Marthe est **assise**... ».

➤ **Donner à voir :**

Cartographier le texte : faire le relevé de toutes les indications spatiales dans les didascalies et dans le texte (mer, cabane...) et des indications temporelles (variations de la lumière).

Imaginez une scénographie indicielle : comment suggérer la mer, la cabane sans les représenter de façon naturaliste ?

➤ **Donner à entendre :**

Pour rendre les élèves plus sensibles au travail du plasticien sonore, Frédéric Le Junter, qui intervient en direct sur le plateau :

- Fabriquer collectivement une matière sonore (frapper des sacs plastiques le plus rapidement possible ; frotter des cailloux les uns contre les autres...) et surtout écouter ce qui se passe.

- Faire l'inventaire des sons entendus dans une rue, sur une plage (intensité, rapidité, déplacements...).

V. Quelques pistes pour l'analyse de la représentation.

1. Brouillage intérieur/extérieur

Draps et tapis sont suspendus à un câble (installé à 5 mètres de haut et attaché à des troncs d'arbre sans écorce) : ils signalent l'extérieur de la maison Léchy dit à Marthe : « *Et comme le jardin est joli ! J'ai vu le linge qui y était étendu* » (Acte I, P 41). Mais aussi l'intérieur : ils valent comme signes indiciels de la cabane au même titre que le poêle et le tapis installés à jardin.

Le plancher de bois : la scène se situe, comme l'indique la première didascalie, sur *une plage enceinte par des collines boisées*. C'est celui de la cabane mais aussi le ponton de la plage. Ajoutons qu'il peut évoquer également la scène de théâtre comme le tapis rouge (rideau rouge ?) devant lequel déclame Lechy.

NB : Le théâtre est d'ailleurs partout car les draps servent aussi d'appui de jeu aux comédiens (ils permettent leur apparition et leur disparition.)

NB : Ce brouillage entre l'intérieur et l'extérieur peut suggérer l'idée d'un campement de fortune, (Marthe est une déracinée) d'un bric-à-brac constitué par des matériaux de récupération.

2. Fonctions à la fois visuelles et sonores de la cuve (installée à jardin)

La cuve aussi est un élément de récupération : usée, patinée par le temps, elle semble avoir perdu sa fonctionnalité. Suspendue à des ressorts, elle devient un improbable instrument de musique : grosse caisse dont Frédéric Le Junter (à la fois hors-jeu et en jeu : il est un peu comme l'instrument du destin- maître du jeu et figure du nègre de Lechy: celui qui tue Laine) grâce à des ressorts et des cordes tendues, se sert pour produire de la percussion en direct.

L'univers sonore ainsi créé est là pour suggérer le monde extérieur : un orgue éolien (accroché à la cuve) permet par exemple d'évoquer le vent.

Mais le son produit n'est jamais ni mélodique ni purement illustratif. F. Le Junter cherche surtout à produire des matières sonores abstraites, complexes (avec beaucoup de fréquences) pour suggérer des atmosphères. Julie Brochen dit de lui qu'il est un « *sculpteur du son* », « *un poète du son* ». « *Il creuse les silences de Claudel, il permet aux acteurs de mieux faire entendre sa langue. Les acteurs se calent sur sa matière sonore pour dire leur texte* » explique-t-elle.

VI. Annexes

1. Note d'intention* :

La seconde version de *L'Échange* développe une vision plus sociale de la pièce. Dans la première, le mode poétique domine. On se demande qui sont ces gens et pourquoi ils parlent de cette manière. Ils parlent "Caudel" comme une langue oubliée, qu'on retrouve et qu'on réinvente en la redécouvrant. La proposition est donc de travailler cette première version qui, je l'ai toujours pensé, est plus fascinante, plus opaque, plus sombre et violente.

L'échange, c'est une question. Est-ce qu'il va avoir lieu, qu'est-ce qui va s'échanger? Le problème de la deuxième version, c'est qu'elle constitue plutôt une réponse, alors que dans la première version, l'échange est vraiment une question.

Les situations sont crues, extrêmes, et en même temps il n'y a pas de place pour un travail psychologique de construction des personnages. Ce sont des statues, des peintures. Ce qu'ils proposent est hors de l'humain. Ils parlent certes de choses très humaines, comme l'échange, tout ce qui s'échange. Mais c'est construit de manière peu commune : chacun dit quelque chose, et le dit complètement; puis un autre personnage parle, et "*c'est ainsi que nous quatre nous échangeons nos paroles*". Mais on pense à des textes ancestraux. On se trouve renvoyé à l'origine du monde, tout en prêtant l'oreille à une modernité du moment présent ou de l'avenir.

Car qu'est-ce que c'est que ce XXème siècle vers lequel la pièce s'ouvre ? Claudel a eu une intuition extralucide, en imaginant ce pouvoir qu'il prête à Pollock, ce pouvoir boursier, qui lui permet d'être en même temps en différents points du monde. On n'est plus exactement dans l'imaginaire du *Mayflower*, de Christophe Colomb, de la découverte des Amériques. Pourtant cet univers est lui aussi présent. Ce monde est encore marqué par une sorte de virginité. Jean-Pierre Vincent parlait d'un paradis perdu, de Paul et Virginie, et de la torsion, de la perversion dont ce paradis est l'objet. En même temps cette torsion est presque ce qu'il y a de plus humain.

Il faudra arriver à se jeter, sans filet, mais avec la langue de Claudel qui à elle seule structure tout. Vitez disait que le mensonge de Louis Laine, c'était la poésie. S'il est poète, c'est qu'il est menteur. Il n'y aurait pas de poésie s'il ne mentait pas. Le débat sur le faux et le vrai au théâtre, on n'y échappe pas.

Toutes ces choses-là, il faut arriver à les jouer techniquement, pour ensuite pouvoir imaginer être traversé.

Ces situations crues et impossibles, entre la maîtresse, la femme légitime et l'amant-mari, sont compréhensibles dans le silence. Mais dès que ça parle, dès que tout le monde dit tout, qu'est-ce qui se passe ? Quand on met tout sur la table - ce qui n'est pas possible, ce qui ne se fait jamais - est-ce la vérité qu'on choisit, est-ce le faux?

Je trouve que cette pièce parle magnifiquement de l'amour et de l'engagement. C'est comme ça certainement, sous l'angle de l'engagement, que je comprends le mieux la religion de Marthe.

Et puis il y a la place de la chair dans ce monde de papier. Il ne s'agit pas de la mort d'un homme, objet du désir des autres : tout à coup on renonce à ce pourquoi on avance, et on avance quand même. Ce que je trouve visionnaire, c'est cette peinture de l'homme qui s'adapte, oublie, continue à avancer, continue à se broyer, mais trace tout droit.

Il n'y a pas de fin, en réalité, dans *L'Échange*. La fin est comme un début. Et le début est presque comme une fin, c'est complètement inversé.

C'est échangé.

Julie Brochen, juillet 2007

2. lettre à Jean-Louis Barrault* :

Quand j'ai écrit le premier *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 contre-coup, 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* version 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, cervelle, muscles, estomac, entrailles, qui entre en jeu; 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 restes conventionnels. Une gamme pleine de fausses notes parfois atroces. Mais les valeurs fondamentales toutes à leur place et ne demandant qu'à se développer.

... Etant donnée 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.

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 laissée 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 manoeuvrer 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 pénétré, 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'entant 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 planification 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 XIXème 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 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 superbe croc-en-jambe dans la carrière où il la suit d'un oeil goguenard, douloureux et non dénué de mépris.

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).

Paul Claudel
Lettre à Jean-Louis Barrault
17 juillet 1951

3. Lettre à Jacques Copeau* :

6 décembre 1913

"Dites-moi votre idée générale sur la manière de jouer la pièce. Pour moi, voici bien des années que je ne l'ai lue. Pourtant mon opinion est celle-ci. Il y a deux choses possibles : ou la jouer délicat, gris, harmonieux en musique de chambre, ou violemment coloré, excessif, et presque caricatural comme un tableau de Van Dongen. C'est plutôt de cette dernière façon que je la verrais. Je voudrais que Marthe seule eût l'air d'une femme vraie entre trois marionnettes sinistres aux gestes raides et aux visages impassibles (il faudrait presque des masques). Donc coloris sombre et intense. La mer, du bleu indigo terminé par une ondulation sur la toile de fond, le plancher couvert d'une toile brun tabac. Louis Laine avec une chemise écarlate. Nageoire, costume d'été avec cravate et ceinture verte. Lechy, blouse groseille, cravate bleue, et couverte de diamants. Marthe peut-être avec un châle noir. Nageoire, gros, blafard, chauve, avec de longs cheveux noirs par derrière, l'air d'un prédicateur ou du secrétaire d'État Bryan. Lechy avec un énorme chapeau canotier, les cheveux en rouleau sur le front, nez court et grand menton; tous les trois avec de grandes bouches de travers.

Je vous donne en partie ces détails pour vous expliquer la psychologie des personnages. Tout le drame est dans le contraste d'une femme vivante avec ces trois pantins sinistres. À la fin, Thomas Pollock en noir avec un formidable chapeau haut de forme. Au 3e acte: Lechy avec un grand châle espagnol de soie blanche. J'espère que l'actrice qui jouera le rôle aura du tempérament.

[...] Il faut que Nageoire n'ôte jamais son chapeau et n'y touche jamais."

8 décembre 1913

Si le rôle de Marthe est joué pleurard et gnanngnan, comme il y a tendance à jouer celui de Violaine, la pièce n'a plus de sens. Marthe est une femme pratique et, sur la scène, il faudra sans pitié élaguer le rôle d'une bonne partie de la végétation poétique que je n'ai pu m'empêcher d'y ajouter. Pour Lechy, il me faut une femme ayant de la fantaisie, rare avis! Je la vois dans les actes I et II en jupe de cheval fendue, bottes, cravache, dans l'acte III une robe de bal rouge d'un extrême mauvais goût et châle espagnol (Mme Berthelot en a un superbe). Elle tombe par terre à plat ventre, le nez sur le tapis, une des mains retournée. Ce pantin cassé fait pendant au cadavre de Laine. Thomas vient pudiquement étendre sur elle son macfarlane. Dans l'acte III le personnage principal est le chapeau haut de forme de Thomas qui doit être de dimensions considérables et ne pas bouger de sa tête. Cet homme en habit et en chapeau haut de forme tirant violemment par les pieds le cadavre de Laine sera d'un certain effet. Ajouter à l'acte II au costume de Louis un foulard autour du cou.

Tout le drame est dans cette idée: l'idéalisme est représenté par la seule Marthe qui est en même temps la seule femme vraiment pratique. Tous les autres, qui sont des gens

uniquement matériels, sont en réalité la proie des rêves. Marthe a beau secouer Laine, elle ne peut réveiller ce demi-sauvage. Au IIIème acte deux des quilles sont par terre. Il ne reste plus debout que Thomas et Marthe tend les mains à cet homme sincère et triste, comme au pontife grotesque et noir sous sa tiare d'une civilisation imbécile.

[...] Thomas et Lechy doivent parler du nez.

29 décembre 1913

Je vous retourne aujourd'hui les maquettes avec au dos les observations qu'elles m'inspirent. D'une manière générale elles me plaisent et sont bien conformes à ce que je désire. Quant à la toile de fond il suffit d'une ligne indigo indiquant la mer, témoin éternel du drame et personnage toujours présent.

31 décembre 1913

L'idée du hamac est excellente, et tout à fait américaine: je m'y rallie donc volontiers. Elle fournit même des jeux de scène. Par exemple à un certain moment Marthe peut indiquer le geste de le bercer ? Avez-vous réfléchi au costume de Marthe ? Pour moi, je le verrais décidément bleu, avec, au premier acte, un voile roulé autour du visage pour lui donner un air vaguement oriental. Je verrais Marthe dans la première scène avec un ouvrage sur les genoux auquel elle travaille, ce qui faciliterait les longs récitatifs. Prière à Kalff de bien détacher le premier vers qui est très important et où tient tout le drame. La journée qu'on voit clair et qui demeure jusqu'à ce qu'elle soit finie (un temps). Pendant que Laine parle de l'araignée, elle pourrait faire le geste d'enfiler son aiguille.

Pour Lechy, c'est une cabotine, il faut qu'elle essaye tout le temps d'attirer l'attention sur elle-même quand ce n'est pas son tour de parler. Il y a donc lieu, surtout dans le premier acte, d'imaginer tous les jeux de scène possibles : par exemple sortir en esquissant un cake-walk, fourrer sa tête entre Thomas et Marthe quand elle rentre, imiter les gestes de Thomas pendant qu'il parle, se coucher à demi dans le hamac, parler à mi-voix avec des gestes comme quelqu'un qui répète un rôle, etc.

Pour bien articuler mes vers prendre exemple sur celui que je viens d'accentuer et trouver les temps forts. Bien articuler les consonnes. Ce sont les consonnes et non pas les voyelles qui donnent l'énergie et la netteté à la déclamation.

**Paul Claudel,
"L'Échange au Vieux Colombier", Mes idées sur le théâtre,
Gallimard, NRF, 1966**

*Théâtre de l'Aquarium, www.theatredelaquarium.com



www.evene.fr



©Franck Beloncle



©Franck Beloncle