

# Dossier pédagogique



Théâtre  
National  
de Strasbourg  
École supérieure  
d'art dramatique

## L'Échange

Texte de **Paul Claudel**  
Mise en scène **Julie Brochen**

Au TNS, Salle Bernard-Marie Koltès

**Du mardi 10 au samedi 20 décembre 2008**  
**Et du mardi 6 au samedi 10 janvier 2009**

Du mardi au samedi à 20h

Le dimanche 14 à 16h

Les samedis 13 et 20 : possibilité de voir *Variations / Lagarce* à 16h et *L'Échange* à 20h

Relâche les lundis

### **Exposition de machines sonores *Paysage portuaire***

Par Frédéric Le Junter

Du 5 au 15 décembre - à l'Espace Kablé  
(entrée libre)

Voyage poétique dans un jardin composé de  
machines sonores et machines à lumière ...

### **Rencontre avec l'équipe artistique**

- **Jeudi 8 janvier** à l'issue de la projection

### **Représentation surtitrée en français**

- **Vendredi 12 décembre**

### **Représentation surtitrée en allemand**

- **Samedi 13 décembre**

### **Représentation en audiodescription**

- **Jeudi 8 janvier 2009**

### **Contact TNS**

**Lorédane Besnier** 03 88 24 88 47 / 06 86 66 20 43 / [public2@tns.fr](mailto:public2@tns.fr)

**Suzy Boulmedais** 03 88 24 88 39 / [assistant@tns.fr](mailto:assistant@tns.fr)

## SOMMAIRE

NOTE D'INTENTION DE JULIE BROCHEN .....	4
ENTRETIEN AVEC JULIE BROCHEN .....	5
RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	7
LES PERSONNAGES.....	8
NOTES SUR LES PERSONNAGES - LETTRES À JACQUES COPEAU .....	9
L'ESPACE : LIEU DU POÉTIQUE .....	11
UNE LANGUE REVOLUTIONNAIRE ET ROCAILLEUSE .....	12
REFLEXIONS SUR LE VERS BLANC.....	12
<i>L'ECHANGE</i> SELON PAUL CLAUDEL .....	14
EXTRAITS DE LA PIÈCE.....	15
ECHANGER... ..	17
LA VISION DE L'AMÉRIQUE PAR ARTHUR RIMBAUD.....	18
VERSION INDIENNE DE LA CHUTE DE L'HOMME .....	19
EXTRAIT DU PROGRAMME DU VIEUX-COLOMBIER (1914) .....	21
LETTRE À JEAN-LOUIS BARRAULT.....	22
BIOGRAPHIE PAUL CLAUDEL.....	24
PARCOURS JULIE BROCHEN .....	27
<i>PAYSAGE PORTUAIRE</i> .....	27

# L'Échange

De Paul Claudel

Mise en scène Julie Brochen

<i>Regard et oreille</i>	<b>Valérie Dréville</b>
<i>Installations sonores et visuelles</i>	<b>Frédéric Le Junter</b>
<i>Lumière</i>	<b>Olivier Oudiou</b>
<i>Costumes</i>	<b>Sylvette Dequest</b>
<i>Maquillages, coiffures</i>	<b>Catherine Nicolas</b>
<i>Construction et trouvailles</i>	<b>Marc Puttaert</b>
<i>Peintures</i>	<b>Maud Trictin</b>

<i>Avec</i>	<b>Les Compagnons de Jeu</b>
<b>Julie Brochen</b>	<i>Marthe</i>
<b>Fred Cacheux</b>	<i>Thomas Pollock Nageoire</i>
<b>Antoine Hamel</b>	<i>Louis Laine</i>
<b>Frédéric Le Junter</b>	<i>Christophe Colomb Blackwell</i>
<b>Cécile Péricone</b>	<i>Lechy Elbernon</i>

**Production** **Théâtre de l'Aquarium**  
*Coproduction Festival d'Avignon avec la participation artistique du Jeune Théâtre National*

**Dates** **Du mardi 10 au samedi 20 décembre 2008**  
**Et du mardi 6 au samedi 10 janvier 2009**  
Du mardi au samedi à 20h  
Le dimanche 14 à 16h  
**Les samedis 13 et 20 : possibilité de voir**  
**Variations / Lagarce à 16h et L'Échange à 20h**

**Relâche** Les lundis  
**Salle** Bernard-Marie Koltès

**Durée** 2h environ

> La version représentée est la première de l'auteur, écrite en 1893  
> Création au Festival d'Avignon, juillet 2007

Composé à New York et Boston en 1893-1894, *L'Échange* est la pièce la plus dépouillée de Claudel : trois actes, un décor naturel unique, deux couples, l'infidélité qui rôde et entraîne la mort. Mais l'énergie impitoyable du verbe assure l'éclat d'un spectacle nourri par la couleur saisissante des quatre personnages : le jeune métis d'indien, celui qui va mourir ; la jeune française qu'il a enlevée et ramenée d'Europe ; le financier de Wall Street aussi jovial que cynique ; l'actrice sudiste enfin minée par le désir et par l'alcool. Créée en 1914 par Jacques Copeau, *L'Échange* est une des pièces les plus jouées du théâtre de Claudel.

## NOTE D'INTENTION DE JULIE BROCHEN

---

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 "Claudel" 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 XXe 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

### **Vous avez déjà joué Marthe dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent il y a cinq ans.**

Ce fut un travail d'une incroyable richesse qui m'a nourri pendant des années. Après cette pièce, je me suis extraite de la scène pendant deux ans pour faire de la mise en scène, sans ressentir de manque. Aujourd'hui j'ai l'impression qu'il faut que je revienne au plateau, que je reprenne ce travail sur *L'Échange* et sur Marthe, pour m'imprégner à nouveau de la langue de Claudel. C'est un vrai travail d'endurance.

### **Vous jouez la première version. Pourquoi ?**

J'avais travaillé la seconde au Conservatoire, mais la découverte de la première avec Jean-Pierre Vincent fut pour moi un choc émotionnel et poétique. J'aime l'âpreté, la brutalité de cette écriture de jeune homme de vingt-cinq ans qui ne se justifie pas, qui est seulement traversé par des contradictions et des paradoxes, comme au bord du précipice. J'ai la sensation de m'attaquer à un sommet, comme cela serait possible aussi avec Racine, ou comme cela l'a été avec Tchekhov. Il y a de l'insondable dans cette œuvre. Elle m'effraie, mais me donne envie d'y plonger comme dans une mine, juste pour me salir les mains à son contact, pour me confronter à un labeur ardu, lourd, difficile et trouver grâce à lui une plus grande liberté.

### **La langue claudélienne est difficile à faire entendre ?**

C'est de la pure musique qui vous emporte, qui fait exploser la personnalité des acteurs. C'est une langue révolutionnaire, au même titre que les sculptures de sa sœur Camille. C'est une langue inspirée, et ce n'est pas un hasard si Claudel vénère Rimbaud. Nous allons nous confronter à cette écriture que nous respectons avec son vers blanc, ses déséquilibres. Il y a une incroyable liberté pour l'acteur une fois que les contraintes de la langue ont été acceptées, comprises, intégrées dans le jeu. Ainsi celles de la respiration qui nécessite une implication physique énorme. C'est une parole qui se dit "devant soi" sans psychologie. Une langue qu'on pense en la disant, une poésie orale comme celle des rhapsodes. Elle est rocailleuse et résistante et il faut se battre contre des vagues. Il faut tenir les arrêts sans se laisser enfermer dedans, même aux endroits les plus étranges choisis par Claudel. C'est comme si l'impossibilité de la parole lui donnait paradoxalement vie. Nous sommes loin d'une poésie sentencieuse et harmonique.

### **Vous allez travailler avec un plasticien ?**

Fredéric Le Junter est un plasticien sonore, un sculpteur de son. Il était jusqu'alors moins proche du théâtre que des performances aléatoires. Et c'est cette confrontation avec l'extrême précision de l'écriture claudélienne qui nous intéresse. Il sera présent sur le plateau avec ses machines, un peu comme si on faisait apparaître Sir Thomas Blackwell, le nègre de Lechy, dont on parle tout le temps sans le voir...

### **Claudiel disait que sa pièce avait cinq personnages, les quatre protagonistes et l'Amérique. Que représente cette Amérique pour vous ?**

C'est l'immensité du continent, sa démesure. Il y a une perte des repères, un déracinement. Il faut envisager une autre échelle. Pour moi, il s'agit d'une Amérique abstraite qui fait perdre tous ses repères à Marthe. Et pourtant, c'est elle qui va sans doute construire ces États-Unis qu'elle a "lus dans un livre".

### **Pensez-vous, comme Paul Claudel l'a écrit, que les quatre personnages étaient : "Une seule âme divisée en quatre" ?**

Oui je le crois et il ajoutait même que la voix de ces quatre personnages était en harmonie, ce qui va être vrai dans notre travail puisque nous sommes respectivement soprano, mezzo, baryton basse et ténor. Un quatuor pour un concert, comme le dit Claudel dans les *Mémoires Improvisés* : quatre ouvriers qui font un concert, un oratorio.

### **Paul Claudel est-il reconnaissable dans Louis Laine ?**

Oui, il le dit d'ailleurs dans ses mémoires. Il se met en danger, en péril, en se livrant à nous dans une impudeur totale.

### **La pièce est-elle conçue comme une véritable tragédie classique ?**

C'est une tragédie classique, voire antique, venue de très loin, et qui serait aussi un opéra et un concert. Il y a unité de lieu, de temps et d'action bien sûr, mais chez Claudel tout déborde. Tous les thèmes s'enchevêtrent: le désir charnel, l'argent, la recherche plus spirituelle que religieuse. Le lieu lui-même est problématique, puisque Marthe et Louis gardent un domaine qui est la mer... Garde-t-on la mer ?

### **Il y a plus de spiritualité que de religiosité ?**

Évidemment. Quand Marthe perd Louis, elle doit fonder la spiritualité dont elle a besoin pour rester droite. Celle dont l'être humain ne peut se passer, surtout lorsque les repères s'effondrent. Un peu comme lorsque des gens menacés par une éruption volcanique refusent de quitter le lieu qu'ils habitent, au risque de mourir. Il est difficile pour nous de comprendre cette attitude, mais Marthe appartient à cette catégorie humaine.

### **Y-a-t-il dans *L'Échange* une parabole prémonitoire du XXe et même du XXIe siècles, en particulier lorsque Claudel met au centre de la pièce le rôle de l'argent dans la société américaine ?**

La question est juste, mais complexe, puisque quand Thomas Pollock achète Marthe, il dit aussi qu'il perd tout dans un même geste. Il n'est pas un archétype de l'homme moderne puisqu'il peut tout jouer et tout perdre pour exister. C'est un homme qui ne cherche pas ses origines et qui voudrait arrêter le temps. Il est plus contemplatif que l'image que l'on a traditionnellement du capitaliste. S'il y a une parabole moderne autour de l'argent, de l'échange, du libre arbitre et du choix individuel, de la spiritualité, elle est très complexe à déchiffrer contrairement à ce que l'on pourrait penser. Marthe par exemple pourrait paraître intégriste quand, pour tenter de reprendre Louis, elle lui dresse un tableau atroce de la vie de couple. L'homme doit se résigner à une seule femme pour une vie médiocre, désargentée et difficile. Un jour ses enfants partiront, et c'est très bien... Il se retrouvera avec une femme devenue vieille et laide, et c'est très bien... J'exagère un peu évidemment mais on sent qu'elle lui dit le pire pour être sûr que s'il reste, il restera définitivement.

### **Pourquoi Pollock désire-t-il Marthe ?**

Marthe est une catastrophe : elle est jalouse, amère, entière. Pollock retrouve du primitif en elle, il cherche un rapport aux éléments et à la nature proche de ce qu'elle propose. Il veut retrouver du poids dans sa vie, il a besoin d'archaïsme, d'inertie, de passivité.

### ***L'Échange* est-elle aussi une pièce sur le théâtre ?**

La vision du théâtre de Claudel est présente dans toutes ses pièces et est à chaque fois renouvelée. Le théâtre est pour lui un espace de liberté. Il veut établir un rapport étroit et juste entre le public et le plateau. Dans *L'Échange* il y a une scène entière consacrée au théâtre qui pourrait être une déclaration d'intention, une revendication quasi politique de sa nécessité. Le rêve devient essentiel pour la pensée.

### **“Il ne faut pas comprendre, il faut perdre connaissance” dit Claudel dans *Le Partage de Midi*. C'est une bonne devise pour vous ?**

La plus belle, valable pour les acteurs comme pour le public. C'est dans la perte de connaissance que l'on entrevoit ce qu'il y a de plus beau. C'est sans doute très difficile mais quand cela se produit, c'est comme fonder sa vie sur le rêve.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007 (extraits)

Un jeune couple, Louis Laine, un Américain dans les veines duquel coule du sang indien, et sa femme Marthe, une paysanne française que Louis a enlevée lors de son séjour en Europe, rencontre sur la rive américaine de l'Océan un autre couple : Thomas Pollock Nageoire et Lechy Elbernon. Lui est un businessman qui a fait et refait plusieurs fois sa fortune tout seul ; elle, une actrice au caractère « vamp » très prononcé. À peine a-t-il fait connaissance de Marthe que Thomas, en homme habitué à apprécier la valeur des choses et des gens, se rend compte des qualités de la femme de Louis Laine : fidélité, profondeur, courage... Aussi lui propose-t-il une « affaire », un échange : qu'elle abandonne Louis (il « ne vaut pas un cent »), et qu'elle vienne vivre avec lui, Thomas. Ayant essuyé un refus net de la part de Marthe, Thomas Pollock Nageoire espère qu'avec des dollars il trouvera en Louis Laine un allié pour réaliser son dessein.

Tenté par l'argent, Louis l'est aussi par Lechy. Celle-ci est déjà devenue sa maîtresse et maintenant elle l'incite à quitter sa femme pour aller vivre avec elle. Malgré les exhortations de Marthe, Louis semble prêt à suivre Lechy. Mais quelques instants plus tard cette dernière revient auprès de Marthe, à présent solitaire, pour lui annoncer que, tenté par l'évasion, Louis désire l'abandonner à son tour et partir seul, grâce à l'argent de Thomas. Elle prévient Marthe qu'elle fera tuer Louis s'il met son dessein à exécution. Les efforts de Marthe pour retenir son mari se montrent vains. Aussi, quand avec Thomas, venu s'asseoir à côté d'elle, Marthe entend un coup de feu, elle devine qui en est la victime.

Cependant elle ne le dit pas à Thomas, elle lui apprend seulement que, dans sa passion destructrice, Lechy songe à faire brûler son bungalow où il a déposé toute sa fortune. Mais Thomas, étrangement en paix auprès de Marthe, restera à son côté et ne courra pas sauver son argent. Sa maison se met à brûler, il assiste impassible au spectacle de sa nouvelle ruine. Alors ils aperçoivent un cheval emballé portant attaché le cadavre de Louis. Thomas attrape le cheval, détache le corps et le porte avec Marthe dans la maison de celle-ci.

*Louis Laine*, le jeune sauvage, à moitié Indien, cet affamé de l'horizon, réfractaire à toute discipline, à toute entrave et à tout ordre imposé, quel poète, et je dirai, quel mâle, enfant d'homme, ne le porte en lui ?

Il n'est pas long à trouver un auxiliaire en *Lechy Elbernon* ou en quelqu'une de ses sœurs qui représente, comme elle dit, l'enlaçant d'une forte main, « la liberté », cette liberté dérisoire qui donne sous l'amorce des sens le dérèglement de l'imagination.

*Marthe*, c'est l'âme en ce qu'elle a de meilleur. C'est une fidélité avec nous de la femme. C'est cette compagne qui ne nous abandonne qu'à la mort de la conscience, cette voix tendre, suave, pleine d'autorité aussi, qui nous conseille le bien. Son autre nom est Douce-amère. Elle n'est que foi, amour et vérité. Mais elle aussi en ce Monde est une exilée. Et cependant, de l'autre côté de l'Océan, elle a trouvé un partenaire.

Le voici qui apparaît sous ce noir haut-de-forme abrupt et vertical comme une tour. Son nom est *Thomas Pollock Nageoire*. Toutes les qualités que le Seigneur loue dans l'Évangile de l'Intendant infidèle et dont elle cite avec un sourire l'exemple aux « enfants de lumière », il les possède. Il est tout d'une pièce. 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. Il possède ce signe dont parle l'Apocalypse<sup>1</sup>, en qui il est possible de vendre et d'acheter.

**Paul Claudel**  
Programme du Théâtre des Mathurins,  
création Georges Pitoëff, 1939.

---

<sup>1</sup> Apocalypse, XIII, 16-17 : « Par ses manœuvres, tous, petits et grands, riches ou pauvres, libres ou esclaves, se feront marquer sur la main droite ou sur le front, et nul ne pourra rien acheter ni vendre s'il n'est marqué au nom de la Bête ou au chiffre de son nom. »



### 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 3<sup>e</sup> 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, *rara 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 III<sup>ème</sup> 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 ex. 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-walke, 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



L'espace, c'est aussi le lieu du poétique, ce que dira la parole dans la description, soit du concret immédiat, soit d'un ailleurs imaginaire.

C'est ainsi que cet *ailleurs* peut apparaître comme l'espace même du rêve, dans *L'Échange* : souvenir de la nature en France où se rejoignent étrangement Louis Laine et Marthe, violemment séparés par la passion. Par exemple, dans la dernière scène de l'acte II :

“LOUIS LAINE. *Maintenant je ferme les yeux au monde.  
O odeurs ! O odeurs qu'on ne sent pas ici!  
O toute odeur de la rose et de l'herbe que l'on froisse entre ses mains.*”

Et Marthe, première scène de l'acte III :

“*Je me souviendrai de toi, pays d'où je suis venue. [...]  
O doux mal ! O odeurs des premières violettes qu'on cueille après la neige !  
O vieux jardin où dans l'herbe mêlée de feuilles mortes !  
Les paons picorent des graines de tournesol.*”

Cette double image “lyrique” d'un espace concret mais devenu lointain donne le sens du récit et proprement de l'histoire amoureuse de Louis et de Marthe, tandis que l'évocation de la “scène théâtrale” fixe le personnage de Lechy Elbernon, comédienne, et la nature de son pouvoir : “*Et quand je crie, j'entends toute la salle gémir.*”

Le concret visuel n'est donc pas le seul évoqué : tous les sens participent et l'on peut montrer comment, dans l'œuvre théâtrale de Claudel, ce concret de l'espace est lié à la signification même de la Fable. [...]

Anne Ubersfeld  
*Paul Claudel, poète du XXe siècle*, Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 220-221

## UNE LANGUE REVOLUTIONNAIRE ET ROCAILLEUSE

---

C'est de la pure musique qui vous emporte, qui fait exploser la personnalité des acteurs. C'est une langue révolutionnaire, au même titre que les sculptures de sa sœur Camille. C'est une langue inspirée, et ce n'est pas un hasard si Claudel vénère Rimbaud. Nous allons nous confronter à cette écriture que nous respectons avec son vers blanc, ses déséquilibres. Il y a une incroyable liberté pour l'acteur une fois que les contraintes de la langue ont été acceptées, comprises, intégrées dans le jeu. Ainsi celle de la respiration qui nécessite une implication physique énorme. C'est une parole qui se dit "devant soi" sans psychologie. Une langue qu'on pense en la disant, une poésie orale comme celle des rhapsodes. Elle est rocailleuse et résistante et il faut se battre contre des vagues. Il faut tenir les arrêts sans se laisser enfermer dedans, même aux endroits les plus étranges choisis par Claudel. C'est comme si l'impossibilité de la parole lui donnait paradoxalement vie. Nous sommes loin d'une poésie sentencieuse et harmonique.

Julie Brochen, juillet 2007



On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le coeur. 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 à l'état de conscience dans un nouvel acte.

Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle.

**Paul Claudel**  
"Réflexions et propositions sur le vers français"  
*Réflexions sur la poésie*  
Ed. Folio Essais

*L'esclavage où je me trouvais en Amérique m'était très pénible, et je me suis peint sous les traits d'un jeune gaillard qui vend sa femme pour recouvrer sa liberté. J'ai fait du désir perfide et multiforme de la liberté une actrice américaine, en lui opposant l'épouse légitime en qui j'ai voulu incarner la passion de servir.*

Paul Claudel

*Lettre à Marguerite Moreno, 29 avril 1900*

*Ne donnez jamais rien pour rien*

Thomas Pollock Nageoire

La chimie moderne a découvert des substances qui du seul fait de leur présence, elles-mêmes intactes, déterminent la combinaison d'éléments autrement indifférents l'un à l'autre. C'est ce que l'on appelle des catalyseurs. Des catalyseurs, il y en a aussi entre les âmes. Voici l'un d'entre eux, acteur inerte, exposé sur une table boiteuse, au milieu de cette pièce appelée précisément *L'Échange*. C'est l'argent. L'argent ou possibilité d'autre chose. Le moyen quasi-mystique de se procurer autre chose.

L'"Agent de change", Thomas Pollock, est l'officiant solennisé par le destin pour présider à tout ce qui peut résulter d'une comparaison entre les valeurs. Pourtant serait-ce en vain qu'il a fait foisonner cette liasse verte – dollars ! - aux yeux d'un sauvage doué d'une absence, disons congénitale, de poches ? Elle garde sa puissance de suggestion, irrésistible. Louis Laine, dernier représentant d'une race condamnée, en qui s'accroît peu à peu l'appel de l'horizon et de la mort, est allé chercher là-bas, de l'autre côté de l'océan, le seul être, Marthe, une femme, qui ait le pouvoir en même temps que la vocation de l'arracher à sa pente. Mais dans nos grandes villes elles-mêmes, manque-t-il aussi de sauvages, c'est-à-dire d'irréductibles, engagés dans la protestation, est-elle complètement illégitime ? De l'individu contre la règle ? Ce drame, *L'Échange*, nous montre un de ces conflits, où les amants, malgré une attraction réciproque, née précisément de la contrariété, sont séparés par des intérêts divergents. Marthe est la raison, la vertu, le salut, l'avenir symbolisés par cet enfant qu'elle porte dans son sein. Mais celle-ci a son opposé dans le jeu des Quatre Coins, celle-ci, Lechy Elbernon, qui est l'Imagination, l'Inconnu, qu'elle est forte sur une jeune âme obscure ! Akkeri ekkeri ukkeri an ! La voici qui procède à une redistribution des rôles.

Ne sommes-nous pas les uns aux autres nos propres Parques ?

Paul Claudel, *Mercurie de France* (1952)

### Thomas Pollock Nageoire à Louis Laine à propos de l'argent (Acte I)

[...] THOMAS POLLOCK NAGEOIRE

J'ai été comme cela moi-même, mais j'ai eu bientôt compris qu'avant tout  
Il est bon d'avoir de l'argent à la banque.  
Glorifié soit le Seigneur qui a donné le dollar à l'homme,  
Afin que chacun puisse vendre ce qu'il a et se procurer ce qu'il désire,  
Et que chacun vive d'une manière décente et confortable, amen !  
L'argent est tout ; il faut avoir de l'argent ; c'est comme une main de femme avec ses doigts.  
Voyez-vous, faites de la monnaie.

LOUIS LAINE

Je veux bien !

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE

Faites de la monnaie !

J'ai commencé sans le sou, moi ! Mais je n'avais pas de femme.

Et deux ou trois fois, d'un coup,

J'ai perdu tout ce que j'avais, *lots of fun* !

Il y a de tout ici, prenez à même, vendez, mettez votre nom sur votre chapeau.

Car c'est ici le marché où la vieille Europe achète.

Ils grouillent noir là-bas, et ils n'ont plus assez à manger.

Allez dans l'Ouest, achetez un ranch !

Faites un sillon, allant tout le jour dans le même sens, et semez-y le blé, semez-y le maïs !

Le blé indien, qui a plus que la taille d'un homme emplumé, présentant l'épi énorme et aigu.

Élevez une mer de cochons.

Peut-être que je me suis trompé sur vous ; vous comprenez la valeur de l'argent.

Faites de la banque, achetez pour vendre ! Ou faites n'importe quoi, car un homme adroit peut faire tout ;

Mais faites de la monnaie ! - Bon, restez à déjeuner avec moi.

Voilà les ladies qui reviennent. [...]

## Monologue de Marthe (Acte III)

[...] Justice ! Justice !

Je me tiens devant l'Univers, et je le vois, et toutes choses subsistent par la justice.

Et moi je pousserai un cri, car j'ai souffert l'injustice.

Et je suis petite et humble, mais mon cri ne sera point inentendu.

Justice ! Justice !

J'ai aimé et je n'ai point été aimée.

J'ai été unie à lui et tout vivant il s'est séparé de moi.

Et il m'a déclaré qu'il m'abandonnait et qu'il se séparait de moi par sa propre volonté.

Et il m'a vendue comme un animal !

Salut, noir !

Salut,

Figures qui paraissez dans le firmament, les unes qui êtes éternelles et les autres qui passez ! et planètes qui par la nuit suivez la route du Soleil !

Je te salue, ô Nuit,

Telle que tu étais avant la lumière et avant que Lucifer ne parût !

Je me réjouirai parce que je vois ma demeure devant moi et j'essuierai les larmes de mes yeux.

Car voici que je m'en reviens les mains vides.

Ayez pitié de moi, ô vous qui êtes présents !

O mon petit frère aîné qui avez vécu quinze jours, n'ayant fait que passer sur la terre comme l'ombre d'une abeille,

Consolez-moi dans ma honte et dans mon insuccès !

Car, ô Dieu, tu m'avais envoyée

Comme un homme à qui un marchand confie des choses précieuses pour qu'il fasse du commerce avec, et comme une femme prudente.

Et j'ai rencontré cet homme et je l'ai conduit à l'intérieur de la maison,

Et je lui ai montré ces choses, et comme il n'a point d'intelligence, il n'a point su ce que c'était ;

Et il n'a point voulu de moi pour que je l'instruisse, et il ne m'a point crue, et il s'est moqué de moi.

En sorte que je m'en reviens, rapportant ce que tu m'avais donné, telle que je suis partie,

N'en ayant point trouvé le prix ici. O Laine que j'ai aimé ! (*Silence.*) [...]





Échanger 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 *Échange* 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*

## LA VISION DE L'AMÉRIQUE

---

*Paris m'étouffait. La vie de famille m'étouffait. Je désirais avant tout me donner de l'air. Il fallait absolument que je sorte et que je voie le monde. Or, je n'avais pas envie de me sauver comme faisait Rimbaud, je savais que ça ne me mènerait pas à grand chose : mes jambes n'auraient pas suffi à connaître le monde et ne m'auraient pas mis d'ailleurs dans la situation nécessaire pour bien le voir et le comprendre.*

Paul Claudel  
*Mémoires improvisées*

Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France !

Mais non, rien.

Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée.

Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église. J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte ; j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme ; le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille féeries profanes. - Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d'un mur rongé par le soleil. - Plus tard, reître, j'aurais bivaqué sous les nuits d'Allemagne.

Ah ! encore : je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.

Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul ; sans famille ; même, quelle langue parlais-je ? Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ ; ni dans les conseils des Seigneurs, - représentants du Christ.

Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science.

Oh ! la science ! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, - le viatique, - on a la médecine et la philosophie, - les remèdes de bonne femme et les chansons populaires arrangées. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie ! ...

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! pourquoi ne tournerait-il pas ?

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.

Le sang païen revient ! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas ! l'Évangile a passé ! l'Évangile ! l'Évangile.

J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité.

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, - comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes au retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.

Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève.

Arthur Rimbaud  
"Mauvais sang", *Une Saison en enfer* (1873)

### Katahdin et la jeune indienne

Ceci se passait dans des temps fort anciens. Il était une fois une jeune Indienne qui ramassait des aïelles sur le mont Katahdin. Se croyant seule, elle dit : "Je voudrais avoir un mari". Et, voyant la grande montagne qui se dressait si haut dans toute sa gloire, le front éclairé par la rougeur du couchant, elle ajouta : "Si seulement Katahdin était un homme, et qu'il m'épousât !"

Voilà tout ce qu'on lui entendit dire avant qu'elle ne s'enfonçât dans la montagne. Elle disparut et pendant trois ans nul ne la vit. Puis un jour elle revint, portant un bébé, un magnifique bébé : la seule chose étrange, c'est que ses petits sourcils étaient de pierre. En effet, l'Esprit de la Montagne avait enlevé la jeune fille et, quand elle avait manifesté le vif désir de retourner dans sa tribu, il l'avait laissée partir, en lui interdisant seulement de dire à qui que ce soit qu'il l'avait épousée.

L'enfant aux sourcils de pierre manifestait des dons remarquables et les Sages de la tribu disaient qu'il était né pour devenir un puissant magicien. Il lui suffisait en effet de montrer du doigt un élan ou quelque autre gibier fugitif et l'animal tombait raide mort. Et si, en canoë, il tendait la main vers des bandes de canards ou de cygnes sauvages, l'eau se couvrait soudain de leurs cadavres et on pouvait en ramasser autant qu'on voulait. Ainsi, grâce à cet enfant, sa mère et chacun dans la tribu avaient à manger et pouvaient même faire des provisions.

La vérité, l'étonnante vérité, c'est que Katahdin avait épousé la jeune Indienne. Son projet était de donner, grâce à elle, naissance à un enfant qui pourrait procurer force et prestige à sa nation et faire des Wabanaki un peuple puissant. C'est pourquoi il avait mis en garde son épouse : "Dis d'avance aux gens de ta race qu'ils n'ont pas à te demander qui est le père de ton enfant ; en vérité ils le sauront tous en le voyant"... La jeune femme avait donc fait savoir aux siens qu'elle ne voulait pas être questionnée, et, à part cela, elle leur donna tout ce dont ils avaient besoin. Pourtant, devant tant de mystère, ils ne pouvaient s'empêcher de lui parler sans cesse de ce sujet, dont ils savaient fort bien qu'elle ne voulait pas l'aborder. Le jour vint où, irritée par leurs continuelles questions, elle se mit à penser : "Décidément, Katahdin avait raison ; ces gens-là ne sont en aucune façon dignes de mon fils, et il n'a pas à leur rendre service. Pourquoi essaierait-il de les conduire à la victoire ? Ils ne sont pas de ceux avec qui l'on peut construire une grande nation". Et, les curieux la harcelant de plus en plus, elle déclara : "Sots que vous êtes, vous vous perdez par votre propre sottise ! Comme des guêpes embourbées, vous piquez les doigts de qui voudrait vous arracher de la fange. Pourquoi m'importunez-vous sans arrêt ? La réponse que vous voulez m'arracher, vous la connaissez parfaitement. N'êtes-vous pas capables de voir qui est le père de mon fils ? Regardez ses sourcils ; ne reconnaissez-vous pas le signe de Katahdin ? Vous ne cesserez de vous repentir de m'avoir questionnée. Ne comptez plus que sur vous-mêmes pour trouver votre pitance. Chassez le gibier par vos propres moyens. Car cet enfant ne fera plus rien pour vous".

Sur ces mots, elle se leva, prit la route de la forêt et gravit la montagne. Personne ne l'a plus jamais revue. Et depuis ce jour, les Indiens qui auraient pu constituer un grand peuple, sont devenus un peuple petit. Vraiment, ils auraient été bien avisés et ils n'auraient eu qu'à se féliciter si seulement jadis ils avaient pu tenir leur langue !"

Leland jugeait ce conte remarquable. Il y voyait la version indienne du récit de la chute de l'homme. Claudel a pu être sensible à l'analogie qui existe entre la curiosité des Indiens et la curiosité d'Eve, ou à celle qui existe entre la naissance de

cet enfant mystérieux et celle du Christ dont les hommes n'ont pas su se montrer dignes.

Faute d'avoir découvert cette source, les commentateurs précédents ont donné de cette déclamation une interprétation erronée. Jacques Madaule, en particulier, pense que Lechy Elbernon, en présentant cette scène pathétique, se met en scène elle-même et supplie Louis de ne pas l'abandonner.

“C'est un long cri de désespoir “Ne m'abandonne pas !” Ce que la femme disait à la montagne, Lechy Elbernon le répète à Louis Laine. Elle n'est plus qu'une pauvre femme comme les autres, seulement un peu plus maligne et un peu plus méchante : s'il l'abandonne... Et infiniment triste surtout. Car la liberté sans frein est la plus triste des choses. Qu'il l'étreigne donc, puisqu'il l'a choisie ! Mais voyez quelle chose amère et triste il tient entre ses bras !” (*Le Drame de Paul Claudel*)

Nous pensons au contraire que Lechy joue ici le rôle de Marthe abandonnée par son mari. C'est seulement au terme de sa déclamation que, d'actrice redevenant femme, elle fait un brusque retour sur elle-même et confronte sa situation future, déjà obscurément devinée, avec la situation présente de l'épouse délaissée.



## EXTRAIT DU PROGRAMME DU VIEUX-COLOMBIER (1914)

---

*L'Échange* fut écrit en 1893 et 1894 à New York et à Boston pendant les premières années de mon exil administratif. Je réalisais enfin ces vieux rêves de fuite et de départ auxquels mon principal héros, Louis Laine, donne souvent expression, sans, d'ailleurs, qu'un sentiment profond de nostalgie, d'amertume et de dépaysement en fut diminuée. Mon second personnage, Marthe, est fait en partie de ce regret du sol natal.

Il est bien certain, en effet, pour moi que l'intérêt d'un drame doit dépasser l'anecdote qu'il raconte ; il veut dire quelque chose, quelque chose de général et qui n'est étranger à aucun des spectateurs conviés, pour ainsi dire, à s'incorporer à son action. C'est ainsi qu'à un autre point de vue *L'Échange*, qui est le drame de l'exil, est aussi celui du jeune homme, du poète appelé à choisir entre des appels, ou dirai-je des vocations apparemment contradictoires ; d'une part l'amour libre, la vie indépendante, la fantaisie déchainée, l'art ; d'autre part, les forces obstinées et divines et conservatrices, la conscience, la famille, la religion, l'Église, le serment.

Enfin *L'Échange* marque pour moi la fin de mes années d'apprentissage. C'est le premier de mes drames que j'ai pu laisser intact et où je ne me suis jamais senti obligé de remettre la main. Après ces vingt années de silence, il y a pour moi un grand intérêt à voir portée à la scène cette œuvre de ma jeunesse et à l'entendre qui commencera à parler de ses quatre voix. Tout mon désir est que cet intérêt ne me soit pas exclusivement personnel.

Paul Claudel

*Lettre à Hubert Gignoux*

A l'occasion de la création du spectacle par Jacques Copeau



Quand j'ai écrit le premier *Échange*, 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'Échange 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 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.

... Étant 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 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 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'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 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 XIX<sup>ème</sup> siècle, sans poches, "sans mains" (Arthur Rimbaud), sans aptitude à la vie pratique (Poë, 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 œil 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, le 17 juillet 1951



## PAUL CLAUDEL

---

Né à Villeneuve-sur-Fère (Aisne), le 6 août 1868.

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. À 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 étrangères, il fut nommé en 1893 consul suppléant à New York, 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 représenté à la Comédie française pendant l'Occupation. Mais nul n'en tint rigueur à Claudel, pas plus que de son *Ode au maréchal Pétain*, car là aussi sa conversion fut rapide.

Il avait très amèrement ressenti son échec devant Claude Farrère, en 1935, qui apparut à beaucoup comme un scandale. Il devait être, onze ans plus tard, élu à l'Académie française, sans concurrent, le 4 avril 1946, à presque quatre-vingts ans, « l'âge de la puberté académique » comme il se plaisait à dire, par 24 voix au fauteuil de Louis Gillet. Il n'avait effectué aucune des visites rituelles, pas plus qu'il n'avait fait acte de candidature. On lui doit un mot resté célèbre, la première fois qu'il participa à un vote académique : « Mais c'est très amusant, ces élections : on devrait en faire plus souvent ! ».

François Mauriac, qui le reçut le 13 mars 1947, a consacré à Claudel académicien plusieurs pages de son *Bloc-notes* : « Et qui dira le splendide isolement de Claudel ? Booz dont le socle est fait de gerbes accumulées, avec Dieu à portée de sa voix, mais aucune rose à ses pieds, seulement ces grains de sable que nous sommes.... »

Mort le 23 février 1955.



# PAUL CLAUDEL

---

**1868** : le 6 août, naissance de Paul Claudel à Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, Aisne.

**1879-1881** : Paul Claudel est élève au Collège municipal de Wassy-sur-Blaise.

**1881** : la famille Claudel s'installe à Paris. Paul entre au lycée Louis-le-Grand, où il sera, de 1884 à 1885, l'élève de Burdeau, philosophe kantien, modèle du Bouteiller des Déracinés.

**1886** : lecture de Rimbaud. Le 25 décembre, Claudel se convertit au catholicisme.

**1889** : première version de *Tête d'or*.

**1890** : Claudel est reçu premier au concours des Affaires Étrangères. Première version de *La Ville*.

**1892** : première version de *La Jeune fille Violaine*.

**1893** : nommé consul suppléant, Claudel part pour les États-Unis.

**1893-1894** : *L'Échange* à New York et Boston. Seconde version de *Tête d'or*. Traduction de l'Agamemnon d'Eschyle.

**1894-1895** : retour en France. Départ pour la Chine en Juin.

**1896** : Foutchéou. *Le Repos du Septième jour*.

**1897** : seconde version de *La Ville*.

**1898** : seconde version de *La Jeune fille Violaine*. Voyage au Japon.

**1900** : Revenu en France, Claudel se rend chez les bénédictins de Ligugé où il séjourne.

**1901-1905** : deuxième séjour en Chine. Voyages en Indochine. En 1901, publication de *L'Arbre*, à Paris. L'ouvrage contient tout le premier théâtre, à l'exception des premières versions de *Tête d'or*, de *La Ville* et de *La Jeune fille Violaine*.

**1905** : retour en France. *Le Partage de Midi*. Mariage de Claudel le 15 mars. Troisième départ pour la Chine. Claudel entreprend d'écrire *L'Otage*.

**1909** : H.R. Lenormand demande à Claudel l'autorisation de monter *La Jeune fille Violaine* au Nouveau Théâtre d'Art d'Alphonse Séché. Refus de Claudel: "*Croyez-vous que le public puisse considérer mes drames autrement que comme des extravagances d'ailleurs parfaitement ennuyeuses? Pour ma part j'en doute fort*". Mais il ajoute: "*Dependant une représentation serait pour moi d'un prix inestimable en me procurant par la vision extérieure un moyen d'excellente critique sur mon art*". (Lettre de Tien-Tsin, le 20 février.)

**1909 - 1910** : retour en France. Puis départ pour Prague où Claudel prononce une conférence à laquelle assiste Kafka. *L'Otage*. *L'annonce faite à Marie*.

**1910** : Marie Kalff convertit Lugné-Poe à Claudel. Celui-ci, sur les conseils de Mgr Baudrillart, refuse que l'on joue *Le Partage de Midi*.

**1911** : Claudel est nommé consul général à Francfort-sur-le-Main.

**1912** : Lugné-Poe monte salle Malakoff, le 22 décembre, *L'Annonce faite à Marie* (Anne Vercors : Lugné-Poe ; Mara : Marcelle Frappa; Pierre de Craon: Magnat. Décors de Jean Variot).

**1913-1914** : consul général à Hambourg. Première version de *Protée*

**1914** : le 22 janvier, Copeau monte *L'Échange* sur la jeune scène du Vieux-Colombier. Lugné-Poe monte *L'Otage* à la salle Malakoff, en juin, puis sur la scène de l'Odéon pour quelques jours (18, 19 et 20 juin). Le rôle de Sygne était tenu par Eve Francis, celui du curé Badilon par Lugné-Poe. Décors de Jean Variot.

Claudel est expulsé de Hambourg à la déclaration de guerre: c'est à Bordeaux que *Le Pain dur*, commencé à Hambourg, sera achevé.

**1915** : Paris. *La Nuit de Noël 1914*. Claudel est envoyé en mission économique à Rome.

**1916** : à Rome: *Le Père humilié*. Traduction des *Choéphores* et des *Euménides* d'Eschyle.

**1917-1918** : Claudel est ministre plénipotentiaire à Rio de Janeiro avec Darius Milhaud comme secrétaire. 16 avril, *L'Ours et la Lune*, farce pour théâtre de marionnettes; *L'Homme et son désir*, argument de ballet pour Nijinsky.

**1919-1924** : Paris, Copenhague où il est ministre plénipotentiaire et Tokyo où il est ambassadeur : *Le Soulier de satin*. En **1922** : *La Femme et son ombre*, première version, qui est jouée dans une deuxième version au Théâtre Impérial de Tokyo, en **1923**, avec la musique d'un compositeur japonais.

**1926** : dans l'océan Indien, Claudel rédige la seconde version de *Protée*. Le 4 décembre, il est nommé ambassadeur de France à Washington.

**1927** : durant un congé à Brangues (Isère), du 24 juillet au 7 août, Claudel écrit *Le livre de Christophe Colomb*.

**1930** : le Staatsopéra de Berlin présente *Le livre de Christophe Colomb* avec la musique de Darius Milhaud.

**1933** : Le 8 mars, Claudel est ambassadeur de France à Bruxelles, où il écrit *Jeanne au bûcher* pour Ida Rubinstein, et *Le Festin de la Sagesse*, 1935 : retraite au château de Brangues.

**1939** : ambassade extraordinaire à Rome pour le couronnement de Pie XII. Création de *Jeanne au bûcher*, au Théâtre Municipal d'Orléans, le 6 mai. Jeanne: Ida Rubinstein.

**1940** : voyage en Algérie, retour à Brangues.

**1943** : Jean-Louis Barrault monte à la Comédie Française la version scénique du *Soulier de satin*, le 27 novembre. J.-L. Barrault : Rodrigue.

**1946** : Claudel est élu à l'Académie Française, le 4 avril. Il n'était pas candidat. Louis Jouvet reprend au Théâtre de l'Athénée, le 11 juin, *L'Annonce faite à Marie* qu'il avait présentée le 19 juin 1942 à Rio de Janeiro au cours de sa tournée en Amérique latine. Jouvet: Anne Vercors.

**1948** : dernière version de *L'Annonce faite à Marie*, au Théâtre Hébertot, sous la direction de Jacques Hébertot. *Le Partage de Midi* est représenté pour la première fois le 16 décembre au Théâtre Marigny, par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, avec Edwige Feuillère (Ysé), Pierre Brasseur (Amalric), Jean-Louis Barrault (Mesa) et Jacques Dacqmine (de Ciz). *La Femme et son ombre* au Théâtre Marigny.

**1949** : *Le Pain dur* est créé au Théâtre de l'Atelier, le 12 mars. Mise en scène, décors et costumes d'André Barsacq,

**1951** : La version définitive de *L'Échange* est représentée au Théâtre Marigny, le 13 décembre, par la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, avec Madeleine Renaud (Marthe), Germaine Montero (Lechy), Jean-Louis Barrault (Louis Laine) et Jean Servais (Thomas Pollock Nageoire). Mise en scène de Jean-Louis Barrault. Décors et costumes de George Wakhevitch.

**1953** : *Le Livre de Christophe Colomb*, créé à Bordeaux, est repris au Théâtre Marigny, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault. *Le Père humilié* est donné en répétition générale, au Théâtre de l'Apollo, avant un départ en tournée.

**1955** : mort de Claudel, le 23 février, quelques jours après la générale de *L'Annonce faite à Marie* à la Comédie Française. Le même mois, création de *Protée* à la Comédie de Paris, mise en scène de Raymond Gérôme.

**Jacques Madaule**

*Claudel dramaturge, (extraits)*. Ed. L'Arche, 1956

# JULIE BROCHEN

---

## Parcours

Comédienne et metteur en scène, Julie Brochen dirige le Théâtre National de Strasbourg depuis le 1<sup>er</sup> juillet 2008, après avoir dirigé le Théâtre de l'Aquarium de janvier 2002 à juillet 2008.

Julie Brochen a fondé sa compagnie Les Compagnons de Jeu en 1993 après trois années de formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où elle fut élève de Madeleine Marion, Stuart Seide et Piotr Fomenko. Parallèlement, elle suit, de 1990 à 1994, le cours de maîtrise du Théâtre de Moscou sur le théâtre de Tchekhov dirigé par Anastasia Vertinskaïa et Alexandre Kaliaguine au Théâtre des Amandiers de Nanterre.

Comédienne de formation, Julie Brochen débute dès 1988 avec *Le Faiseur de théâtre* de Thomas Bernhard mis en scène par Jean-Pierre Vincent puis elle poursuit avec *Faust* de Fernando Pessoa mis en scène par Aurélien Recoing ; *Comment faire vivre le dit* de Stuart Seide ; *Le Procès* de Frantz Kafka mis en scène par Nicolas Liautard ; *Tchekhov acte III (Oncle Vania, Les Trois sœurs et La Cerisaie)* d'Anton Pavlovitch Tchekhov mis en scène par Alexandre Kaliaguine et Anastasia Vertinskaïa ; *La Dispute* de Marivaux mis en scène par Dominique Pitoiset ; *Trézène mélodies, fragments chantés de Phèdre* de Racine mis en scène par Cécile Garcia-Fogel ; *Hortense a dit : « Je m'en fous »* de Georges Feydeau mis en scène par Pierre Diot ; *La Rue du château* mis en scène par Michel Didym d'après les conférences des surréalistes sur la sexualité ; *Le Régisseur de la chrétienté* de Sebastien Barry mis en scène par Stuart Seide ; *Les Veilleurs* d'Arnaud Poujol ; *Chapitre un* avec Mathilde Monnier ; *Homme pour homme* de Bertolt Brecht mis en scène par Laurent Laffargue ; *L'Échange* de Paul Claudel mis en scène par Jean-Pierre Vincent.

Julie Brochen signe sa première mise en scène, en 1994, *La Cagnotte* d'Eugène Labiche et Alfred Delacour présentée au Théâtre de la Tempête à Paris puis *Penthésilée* d'Heinrich von Kleist joué au Quartz à Brest et au Théâtre de la Bastille (programmation de l'Odéon). En 1998, elle met en scène *Naissances nouveaux mondes*, courtes pièces des auteurs contemporains Rodrigo Garcia et Roland Fichet (Théâtre de Nîmes), *Le Décaméron des femmes* de Julia Voznesenskaya au Petit Odéon. En 2000 aux côtés d'Hanna Shygulla, elle collabore à la mise en scène de Brecht, *Ici et maintenant* (Cité de la musique à Paris) et *Chronos kairos* (Trier, Allemagne). En 2001, elle monte son premier opéra *Die Lustigen nibelungen* d'Oscar Straus au Théâtre de Caen.

En 2002, Julie Brochen participe à la mise en scène de *Père* de Strindberg au côté de François Marthouret (Théâtre du Gymnase à Marseille). La même année, elle signe la mise en scène de *La Petite renarde rusée*, opéra de Léos Janacek créé au Festival d'Aix-en-Provence. Pour l'Auditorium du Louvre à Paris, elle a mis en scène *Des passions* sur des textes de Cratès, Diogène, Aristote, Ovide, Clément Rosset..., avec Emilie Valantin et Jean Sclavis.

Après avoir travaillé quatre années durant sur le théâtre de Tchekhov, elle monte, en 2003, *Oncle Vania* puis *Le Cadavre vivant* de Tolstoï en diptyque au Théâtre de l'Aquarium dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

En 2005, Julie Brochen reprend le rôle d'Eléna dans *Oncle Vania* de Tchekhov au Théâtre de l'Aquarium. La même année, elle crée *Je ris de me voir si belle ou Solos au pluriel* de Charles Gounod et Franck Krawczyk puis *Hanjo* de Yukio Mishima joué au Théâtre de l'Aquarium dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, pour lequel elle reçoit le Molière de la compagnie 2006.

En juillet 2006, elle crée au festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence *L'Histoire vraie de la Périchole*, d'après La Périchole de Jacques Offenbach sous la direction musicale de Vincent Leterme et Françoise Rondeleux, repris au Théâtre de l'Aquarium puis en tournée aux Gémeaux-Scène Nationale de Sceaux et au Théâtre des Célestins à Lyon.

En juillet 2007, elle crée *L'Échange* de Paul Claudel pour le Festival d'Avignon (au Cloître des Célestins) du 8 au 18 juillet 2007 avec Fred Cacheux, Antoine Hamel, Cécile Péricone sous le regard de Valérie Dréville. Après une tournée en 2007-2008, *L'Échange* est repris à l'automne 2008 au Théâtre Dijon Bourgogne, au Théâtre de l'Aquarium, et au Théâtre National de Strasbourg du 10 au 20 décembre et du 6 au 10 janvier 2009.

Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, à l'initiative de l'association artistique de l'ADAMI et de l'opération Talents Cannes, Julie Brochen crée *Variations / Jean-Luc Lagarce - Paroles d'acteurs* au Théâtre de l'Aquarium en novembre 2007. Elle crée en novembre 2008 *Le Voyage de Monsieur Perrichon* au Théâtre du Vieux Colombier/Comédie-Française.

Au cinéma, Julie Brochen a joué dans *24 mesures* de Jalil Lespert, *Le Leur* (C.M.) de Paul Vecchiali, *Les Yeux ouverts* (C.M.) de J. Abecassis, *La Vie parisienne* (C.M.) d'Hélène Angèle, *Comme neige au soleil* et *Le Secret de Lucie* de Louise Thérès, *La Fidélité* d'Andrzej Zulawski et *Demon lover* d'Olivier Assayas. À la télévision, elle a joué dans *La Tendresse de l'araignée* et *L'Impure* de Paul Vecchiali, *Jeanne, Marie et les autres* de Jacques Renard et *La Voix de son maître* de Luc Béraud.

## *PAYSAGE PORTUAIRE*

### EXPOSITION DE MACHINES SONORES PAR FRÉDÉRIC LE JUNTER

---

Une exposition atypique qui relève autant de l'installation plasticienne que de l'orchestre ethnique. Entre les champs combinatoires de John Cage et la mise en tridimensionnalité des collages picassiens, Frédéric Le Junter crée un univers sonore max-madien délivré par des machines musicales uniques dans tous les sens du terme. Un merveilleux fou de son et ses drôles de boîtes à musique, ressorts, passoires, coquillages, bouts de bois et tous objets divers de récupération constituent le trésor de Frédéric Le Junter.

**Du vendredi 5 au samedi 20 décembre 2008 - Studio Kablé - Entrée libre**

