Dossier pédagogique saison 12/13

L'Otage
Le Pain dur

Paul Claudel

Mise en scène Thomas Condemine

TPN-**theatre**

12 avenue Juliette
17200 Royan
tpn.theatre@gmail.com
Contact :
Romain Picolet
06.64.89.29.66

Mise en scène Thomas Condemine
Dramaturgie Isis Fahmy
Scénographie/ Costumes Camille Vallat
Lumières Tatiana Elkine

Distribution

Xavier Bazin Georges Coufontaîne
Anne Benoit Toussaint Turelure
Thomas Condemine Badilon / Mort de Froid
Marianne Fabbro Lumîr
Jean-Claude Jay Le pape / Ali Habenichts
Géraldine Martineau Sygne
Anne Suarez Sichel
Aymeri Suarez-Pazos Louis

Production

TPN-theatre

Coproduction

Comédie Poitou-Charentes (Centre Dramatique National)
La Rose des Vents (Scène Nationale de Lille - Villeneuve d'Ascq),
Théâtre National de Toulouse,
Le GRAND 'R (Scène Nationale de la Roche-sur-Yon).
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.
Avec le soutien du Studio Théâtre de Vitry et de La Maison de la Poésie-Paris.
Remerciements à la Compagnie Bernard Sobel.

Tournée

du 15 au 22 mars 2013 au TNT (Toulouse)
Du 2 au 6 avril 2013 à La Rose des Vents (Lille/ Villeneuve d'Ascq)
Du 9 au 11 avril 2013 au Grand R (La Roche sur Yon)
Du 2 au 4 mai 2013 à La Comédie Poitou-Charentes (Poitiers).

Sommaire

Mettre aujourd'hui en scène L'Otage et le Pain dur 5

Sur Claudel 7

Chronologie 7

Biographie 9

Claudel et l'écriture de la Trilogie 10

Un drame intime ? 10

Un drame typique ? 11

Un drame historique ? 12

La trilogie des Coûfontaine par Michel Lioure 13

L'Otage 15

Paul Claudel à propos de L'Otage 15

Résumé de L'Otage 16

Extrait de L'Otage, Acte II, Scène 1 17

Les personnages de L'Otage 19

Le Pain Dur 20

Paul Claudel à propos du Pain dur 20

Résumé du Pain dur 21

Extrait du Pain dur, Acte II, Scène 3 23

Les personnages du Pain dur 24

Notes d'intentions 25

Mise en scène 25

Dramaturgie 27

Scénographie / Costumes 28

Notes de travail 31

Bréviaire non exhaustif de quelques notions 31

La foi 31

L'espérance 32

La liberté 33

L'intérêt 35

La musique 37

Quelques citations pour penser (panser ?) certaines idées qui peuvent venir à la lecture… 38

Catholique intégriste ? 38

Antisémite ? 40

Réactionnaire et contre-révolutionnaire ? 42

Extraits du corpus de textes **42**
Philosophie de la corrida, Wolff Francis 42
Mémoire d'outre-tombe, Chateaubriand 43
Révolutions arabes Des transitions inachevées, Le Monde, 07/10/12 44

Bibliographie **46**

L'équipe artistique **47**

Créations récentes de la compagnie TPN – Theatre **51**
L'échange de Paul Claudel 51
Entretien « L'individu face à la norme » avec Thomas Condemine, Terrasse novembre 2012 52
Un « hetero » dans l'actualité ce soir à Beaulieu, Nouvelle République, novembre 2012 53

Mettre aujourd'hui en scène L'Otage et le Pain dur

« …Il y a quelque chose en nous d'inemployé, quelque chose qui n'est pas sorti, et peut-être précisément ce qu'il y a de meilleur et de plus profond. »

Paul Claudel

A la façon d'une saga, Paul Claudel fait vivre plusieurs générations de la famille de Coûfontaine dans les eaux troubles de l'après Révolution française de 1789.

Il a plus de 40 ans quand il écrit *L'OTAGE* et *LE PAIN DUR*. Maintenant, il a trouvé l'arène capable de contenir ses déchirements intérieurs en les déployant dans l'arène de l'Histoire de France. Et il concentre l'action plus particulièrement sur deux périodes tumultueuses: la chute de Napoléon 1er qui conduit à la Première Restauration avec le retour du Roi Louis XVIII (1815) et les derniers instants du règne de Louis-Philippe sous la Monarchie de Juillet (1848). Ce sont deux périodes d'incertitudes sur l'avenir où les valeurs (comme aujourd'hui) sont brandies de tout côté : chacun essayant de se raccrocher à une utopie qui a déjà été entachée de sang. Deux régimes de compromis entre les valeurs traditionnelles de l'Ancien Régime et les idéaux républicains fondés de la Révolution.

La France que nous connaissons aujourd'hui est l'héritière de l'entrechoquement de ces idéaux contradictoires. À la différence d'un débat d'idées, Claudel crée des personnages

porteurs d'idéaux. Tous essaient de faire vivre leurs visions du monde par leur action avec toute la fougue, la douleur, l'excès mais aussi les limites de l'être humain. Le spectateur est aux premières loges de leurs affrontements et…de leurs compromissions.

Paul Claudel construit avec malice des personnages excessifs, remplis de désirs et d'idéaux, et les jette dans l'arène sanglante d'un monde en transformation. Une expérience, une sorte de corrida improvisée. Et les voilà qui cherchent à tout prix une place au soleil, ces idéalistes magnifiques ! Les voilà qui, pour garder leur place, s'escriment à rester debout face aux charges répétées d'une époque dans la tourmente. Mais dans cette bataille avec la marche du monde, qu'en est-t-il de leurs rêves, de leurs désirs premiers ? Qu'en est-il du feu intérieur qui les anime ?

Ce feu, tout au long des deux pièces, Paul Claudel en est l'artificier : en le faisant s'éteindre avec les derniers instants de la lutte révolutionnaire dans *L'OTAGE,* il nous fait sentir à quel point ce feu est nécessaire. Dans *LE PAIN DUR*, la génération suivante va, trente ans plus tard, pour sortir du marasme et retrouver un espoir de changement, le faire renaître de ses cendres. Ce faisant, cette génération donnera naissance au capitalisme moderne, mais aussi (car l'un ne va pas sans l'autre ?) à une nouvelle forme d'idéal révolutionnaire.

Il nous rappelle s'il le fallait, que de tout temps, ce sont les feux individuels qui en s'associant ont créé les incendies des bouleversements historiques ; que si les incendies sont toujours destructeurs, ils ne laissent par tous derrière eux le même paysage : certains lèguent aux générations futures une terre fertile, d'autres un paysage dévasté. La nature des feux individuels décide du paysage final. Aujourd'hui quel feu nous anime ? Que choisissons-nous d'allumer en nous-mêmes ?

Thomas Condemine

Sur Claudel

Chronologie

1868 — Naissance de Paul Claudel, à Villeneuve.

1882 — Installation à Paris. Claudel entre en rhétorique au lycée Louis-le-Grand. Après son baccalauréat il fait des études de droit et de sciences politiques.

1886 — Lecture de Rimbaud. — 25 décembre : conversion à Notre-Dame.

1889 — Composition de *Tête d'Or*.

1890 — Claudel est reçu au concours des Affaires étrangères et nommé au Ministère. Il commence à écrire *La Ville*. — A Noël, il se confesse et revient à la pratique religieuse.

1892 — Composition de *La Jeune fille Violaine*.

1893 — Départ pour les Etats-Unis. New York, Boston. Composition de *l'Echange*, de *Tête d'Or II*, traduction des *Choéphores* d'Eschyle.

1895 — Retour en France. Départ pour la Chine. A Shanghaï, Fou-Tchéou, Hank'éou, pendant les quatre années qui suivent, Claudel écrit *Le Repos du Septième Jour*, *Connaissance de l'Est*, les secondes versions de *La Ville* et de *La Jeune fille Violaine*.

1889 — Retour en France.

1900 — Séjours à Solesmes, à Ligugé. Claudel qui voulait entrer dans un monastère, repart pour la Chine, sur le conseil de ses supérieurs, à la fin de cette année. Sur le bateau, il rencontre Ysé.

1901 — Nomination de consul à Fou-Tchéou. — Composition de *l'Art poétique*.

1905 — Retour en France. — Composition de Partage de Midi.

1906 — Claudel épouse Reine Sainte-Marie-Perrin. Départ pour la Chine. Pékin. Tien-Tsin. Composition *des Cinq Grandes Odes*.

1908 — Février: projet d'une «suite de drames».
— Mars : Début de ***l'Otage***.

1909 — Août: Retour en France.
— Décembre : Installation à Prague. Claudel commence le III^{ème} acte de ***l'Otage***.

1910 — Mars: Achèvement de ***l'Otage***, que Claudel remanie et recopie dans les mois qui suivent.
— Juin : Fin de la copie de ***l'Otage***.
— Août : Reprise de *La Jeune fille Violaine*, qui devient *l'Annonce faite à Marie*.

1911 — Juin: Achèvement de *l'Annonce faite à Marie*. Début de la *Cantate à trois voix.*
— Septembre : nomination à Francfort-sur-le-Main.

1912 — Juillet: Achèvement de la *Cantate*.
— Décembre : Représentations de *l'Annonce faite à Marie*, au théâtre de l'Œuvre.

1913 — Mars : Mort de Louis Claudel, père du poète.
— Avril : Composition de *Protée*. — Traduction des *Choéphores*, deuxième pièce de la Trilogie d'Eschyle.
— Octobre : Nomination à Hambourg. — Claudel commence ***le Pain dur***.

1914 — Janvier: Représentations de *l'Echange* au Vieux-Colombier.
— Juin : Représentations de ***l'Otage*** à l'Œuvre.
— Juillet : Première idée du *Père humilié*.
— Août: Déclaration de guerre. Claudel est expulsé de Hambourg.
— Septembre : Nommé au Service des prisonniers de guerre, Claudel suit le Ministère à Bordeaux.

— Octobre : Fin du ***Pain dur***.

1915 — Février: Derniers remaniements du ***Pain dur***.

— Mai-Juin : Voyage en Suisse et en Italie. — A Rome, Claudel trouve l'idée du *Père humilié*.

— Octobre : Nomination à Rome en mission commerciale. Composition du Père humilié.

1916 — Avril : Fin de la traduction des *Euménides*, troisième pièce de la Trilogie d'Eschyle.

— Juillet : Achèvement du *Père humilié*.

1917 — Janvier : Départ pour le Brésil.

1918 — Novembre: Retour en France. Claudel, pendant ce séjour au Brésil a écrit *l'Ours et la Lune, La Messe là-bas* et commence *Feuilles de Saints*.

1919 — Juillet: Nomination à Copenhague. — Claudel songe déjà au *Soulier de Satin*.

1921 — Septembre : Départ pour le Japon où Claudel est nommé ambassadeur.

1924 — Décembre : Fin du *Soulier de Satin*.

1925 — Congé en France.

1926 — Retour au Japon.

1927 — Nomination à Washington. — Composition du *Livre de Christophe Colomb*.

1928 — Claudel commence *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, premier des commentaires bibliques qui vont l'occuper jusqu'à la fin de sa vie.

1933 — Nomination à Bruxelles.

1934 — Octobre : Représentations de ***l'Otage*** à la Comédie-Française.

— Décembre : Composition de *Jeanne au Bûcher*.

1935 — Juin : Mise à la retraite.

1938 — Composition de *l'Histoire de Tobie et de Sara*.

1940 — Juin : Claudel part pour Alger. Retour en France. Il passera toute l'occupation à Brangues.

1943 — Représentations du *Soulier de Satin* à la Comédie-Française.

1946 — Mai : Première du *Père humilié*.

1948 — Mars : Représentations de *l'Annonce faite à Marie*, version définitive, au théâtre Hébertot.

1949 — Mars : Première du ***Pain dur*** à l'Atelier.

1955 — 17 Février : Première de *l'Annonce faite à Marie* à la Comédie-Française.

— 23 Février : Mort de Paul Claudel.

Extrait du fascicule de La Comédie Française de 1968

Biographie

Paul Claudel (1868-1955)

Son enfance

Paul Claudel a passé son enfance à Villeneuve-sur-Fère, il est issu d'une famille de petite bourgeoisie (son père était fonctionnaire). Sa sœur Camille Claudel, née en 1864, est le « moteur » de la famille : elle parvient à faire installer sa famille à Paris afin de faire de la sculpture. À l'âge de 18 ans, Paul Claudel connaît deux « chocs » :

- Arthur Rimbaud (1854-1891) : Claudel découvre les *Illuminations* et *Une Saison en enfer* ;
- la conversion : Claudel prend conscience de sa foi.

Le temps des premières œuvres

Sa première pièce est *Tête d'or* (1890). Viennent ensuite *La Ville* (1890) et *La Jeune Fille Violaine* (1892) qui deviendra *L'Annonce faite à Marie*. Quelques années plus tard, Claudel reprend ses pièces pour les clarifier, les rendre moins obscures. Claudel a été fonctionnaire de la République : il était diplomate et, en même temps, homme de lettres.

Le grand départ

Au départ, Claudel devait partir seulement pour cinq ans en Chine. En réalité, il y passera quinze ans en trois séjours de cinq ans. Au cours de son premier séjour, Claudel écrit *Le Repos du septième jour*. Lors de son deuxième séjour, Rose Vetch devient la maîtresse de Claudel ; elle disparaît peu après (elle est en fait enceinte). Claudel rentre en France, il est sauvé de son désespoir par l'écriture du *Partage de Midi* (1905) qui évoque ses aventures avec Rosalie Vetch, excepté le troisième acte qui est imaginaire. Il se marie finalement avec Reine Sainte-Marie-Perrin. Claudel part avec son épouse ; au cours de ce troisième séjour, il écrit beaucoup.

L'épanouissement

Claudel rentre donc en Europe après quinze ans passés en Chine : d'abord Prague, Francfort puis Hambourg. Il est envoyé en mission diplomatique en Italie, en Espagne et au Brésil. Ces voyages sont une nouvelle jeunesse pour Claudel. Un jour, il reçoit une lettre de Rose. Il la revoit plus tard à Paris. On peut rattacher cette lettre et cette séparation au *Soulier de satin* : Prouhèze envoie une lettre à Rodrigue et les deux amants sont séparés. On trouve donc des éléments autobiographiques dans le *Soulier*, ce qui est très rare au théâtre. En 1921, Claudel est envoyé à Tokyo où sera écrit *Le Soulier de satin*. Départs pour Washington, Bruxelles. Claudel écrit *La Cantate à trois voix*. En 1924, le *Soulier* est terminé. En 1935, Claudel est refusé à l'Académie française. Il y sera accepté à l'âge de 78 ans.

Le patriarche et la Bible

Claudel écrit des commentaires bibliques. Ses pièces sont beaucoup jouées. Claudel meut à Paris en 1955. Ses derniers mots sont : « qu'on me laisse tranquille, je n'ai pas peur ». Sur sa tombe on peut lire : « Ici reposent les restes et la semence de Paul Claudel ».

Extrait : http://www.etudes-litteraires.com/claudel.php#ixzz28igykhDi

Claudel et l'écriture de la Trilogie

Un drame intime ?

De la filiation, du « sang »

« Le drame qui se débat entre mes différents personnages, c'est un drame auquel je suis étroitement mêlé, ne serait-ce que par le sang dont je suis issu. Je porte en moi, en effet, les deux vocations, si vous voulez, que L'Otage met en scène : d'un côté une partie de mes ancêtres, je me rattache à l'ancienne noblesse et, d'autre part, par la nouvelles, aux plébéiens, aux roturiers dont Toussaint Turelure est le porte parole plus ou moins sympathique » [1] L'ancienne noblesse à laquelle il se référait, c'était en réalité la famille des Vertus, Claudel était persuadé que, par eux, il comptait parmi ses lointains ancêtres, Louis d'Orléans et surtout son fils, le poète Charles d'Orléans[2].

Les Thierry sont des marchands de bois qui grâce à la Révolution Française et à l'achat des biens nationaux acquiert plus de patrimoine. Claudel met en doute à plusieurs reprises l'honnêteté de l'acquisition de ses biens par son ancêtre Joseph Thierry : « *A la fin du XVIIIe siècle, mon ancêtre Joseph Thierry, ancien maître d'école et marchand de bois, devenu maire de Villeneuve (après avoir recueilli je ne sais comment les biens d'une vieille demoiselle ?)* »[3] . Toussaint Turelure serait donc inspiré « *des récits de sa mère ou de sa vieille bonne Victoire Brunet qui, l'une et l'autre, avait fort bien connu Hubert Marie Thierry ».*Paul Claudel admettait lui devoir « *l'idée de Turelure » ou encore il l'évoquait, comme le « prototype de Toussaint Turelure* »[4].

« *Beaucoup d'entre nous sentent dans leur intelligence et dans leur sang le conflit de cette double hérédité. Turelure et Coûfontaine vivent dans le même cœur* »[5]

Et cette filiation se retrouve également dans le Pain Dur, comme le montre judicieusement le rapport que fait Jacques Cassar entre la pièce et le journal de Claudel quant à la description du visage :

« *Turelure : […] Je suis plus Coûfontaine que toi !*
Louis : Je ne suis ni Turelure ni Coûfontaine
Turelure : Tu es Turelure, le front et le nez sont les miens. La bouche fine et dessinée est celle de ta mère. Quelque chose d'assez simple
Louis : C'est à cause de la bouche que vous me haïssez ?
Turelure : Non, c'est à cause du front.
Louis : Un père se réjouirait d'être continué.
Turelure : Qu'est ce qu'il y a à continuer ? Il n'y a pas besoin de deux Turelure. Et moi, à quoi est ce que je sers, alors ?
Louis : Je ne suis pas Turelure.[6] »

---

[1] Paul CLAUDEL, *Mémoires improvisés, Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*. Texte établi par Louis Fournier. Coll Idées, Gallimard, 1969.

[2] Jacques CASSAR, *Turelure, personnage historique*, Bulletin de la société Paul Claudel, N°58-59, 2e et 3e trimestres 1975, p. 3 et p. 8

[3] Paul Claudel, *Journal II*, NRF, 1969

[4]Jacques CASSAR, *Turelure, personnage historique*, Bulletin de la société Paul Claudel, N°58-59, 2e et 3e trimestres 1975, p. 11

[5] Paul CLAUDEL, *A propos de l'Otage* (« Le Figaro », 29 octobre 1934), in Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1304-5

[6] Paul CLAUDEL, Le Pain dur, Folio, 2005, p. 234

Or comment Claudel se décrit-il, en 1913, à l'âge de 45 ans ? : « *Contradiction dans ma figure ; le front et le nez puissants puis une petite bouche naïve, un petit menton faible, gras, indécis. Mon nez est au service de mon front, mais pas de mon menton. Non ! cette petite bouche fine, extraordinairement vibrante et délicate. Laquelle l'emportera, des deux parties de ma figure ?*[7] »

Un drame typique ?

Avec la Trilogie, Claudel semble vouloir entamer une démarche élargie où s'inscrivent ses questions intimes mais en les projetant dans les tensions et dissensions de l'Histoire. Voici ce qu'il explique à Henriette Charasson : […] L'Otage *est une pièce d'une tout autre nature. Le drame violent qui remplit les vingt premières années de ma vie littéraire, et qui est celui d'une complète acquisition de moi-même est terminé ! Je commence à regarder au dehors, à m'intéresser aux choses qui m'entourent et à essayer de les comprendre dans le plan supérieur de la Providence.* L'Otage *n'est donc pas un drame* symbolique*, comme ceux qui l'ont précédé, une image de mon multiple drame intérieur, intellectuel et moral, c'est un drame* typique*, une illustration rigoureusement conçue et dessinée de la vaste Action extérieure, où je m'aperçois que j'ai ma place ;* […] [8]»

Pour ce faire, Claudel décide également de mettre à l'épreuve les arguments des différentes familles de pensée en vogue dans la société. Il écrit alors au sujet du *Pain dur :* « *…. Une Partie s'y poursuit par le moyen d'atouts aussi violemment coloriés que ceux du jeu de tarots : le capitalisme, issu de la Révolution, qui est Toussaint Turelure ; le colonialisme, qui est son fils ; le nationalisme, qui est Lumîr ; le féminisme, qui est Sichel ; le matérialisme économique, qui est Ali Habenichts, et enfin l'image d'un Dieu crucifié* »[9]

Si Claudel souhaite dépasser le « drame symbolique » et avoue se « méfier du lyrisme », il reste attentif à ce que ses pièces ne soient pas un simple débat d'idées, mais que chaque personnage incarne de par son « sang » et son histoire les idées qu'il défend. Et il met en garde les acteurs en ce

[7] Jacques CASSAR, *Turelure, personnage historique*, Bulletin de la société Paul Claudel, N°58-59, 2e et 3e trimestres 1975

[8] Paul CLAUDEL, Lettre à Henriette Charasson, Comedia 17 juin 1914, Autour de « L'Otage », Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1296

[9] Paul CLAUDEL, Revue d'Histoire du Théâtre, 1986-2

sens dans « Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames (décembre 1912) : *« L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage. […] Souvent ce qui émeut le plus chez l'acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire*[10]*.* »

Un drame historique ?

Le poète et l'histoire

«*La fable de L'Otage est-elle absurde ? C'est- à-dire repose-t-elle sur des bases inadmissibles. Ne serait-il pas plus juste de dire qu'elle est synthétique ou stylisée ? Qu'elle dégage dans l'histoire, en l'exagérant et en la dégageant des événements adventices, une situation qui s'est souvent présentée à l'état confus ? L'Otage est né de deux faits ayant une authenticité et une valeur humaine incontestables. Le premier est la captivité du Pape, qui pour un catholique est le père de tous les hommes et le représentant de Dieu, aux mains de l'empereur Napoléon. Le second est la déchéance (j'emploie un mot tout à fait impropre) des familles nobles obligées de capituler entre les mains de leurs anciens serviteurs.* »[11]

« *Je n'essaierai pas de justifier les infractions que l'auteur de L'Otage s'est permis d'apporter à la réalité historique. Le drame a les mêmes licences que la légende et il fait en raccourci le même travail. La réalité n'est qu'une ébauche que l'artiste a le droit de compléter. Aux directions éparses et incomplètes il a substitué un sens.* »[12]

« *J'ai pris des libertés avec l'histoire, mais un poète est autre chose qu'un historien. Il n'est pas esclave des événements il en est l'interprète. Il isole, il accentue, il cadence, il donne l'expression au vœu latent du site humain, de ce qui était une espèce de tourbillon dans le cours uniforme du temps, il fait un drame, il procure aux évènements par le moyen de cet espèce de chœurs que sont les personnages et par l'action symbolique où ils sont engagés leur valeur générale d'expression et de représentation* »[13].

« *Les acteurs ont été recrutés pour la solution d'un problème plus vaste qu'eux* »[14]

[10] Paul CLAUDEL, Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames (décembre 1912), Théâtre I, La pléiade, 2011, p. 1315

[11] Paul CLAUDEL, Lettre à Pierre Brisson (« Le Temps », 9 juin 1930) in Théâtre I, La Pléiade, 2011, p.1303

[12] Paul CLAUDEL, A propos de l'Otage (« Le Figaro », 29 octobre 1934), in Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1305

[13] Paul Claudel, 1939, Revue d'Histoire du Théâtre, 1986-2 (avril-juin)

[14] Paul CLAUDEL, A propos de l'Otage (« Le Figaro », 29 octobre 1934), in Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1304

La trilogie des Coûfontaine par Michel Lioure

L'Otage, Le Pain dur *et* ***Le Père humilié*** constituent un ensemble homogène et original caractérisé par sa continuité, sa théâtralité, son symbolisme historique et religieux. Les trois pièces, écrites à quelques années d'intervalle (*L'Otage* en 1908-1910, *Le Pain dur* en 1913-1914, *Le Père humilié* en 1915-1916), forment en effet, selon les mots de l'auteur, un "cycle de drames", une "trilogie", une "saga" relatant les destinées d'une même famille au cours du XIXe siècle. *L'Otage* évoque, entre les dernières années du Premier Empire et la Restauration, le sacrifice de Sygne de Coûfontaine, une aristocrate dont la famille a été décimée sous la Révolution, contrainte d'épouser Turelure, un roturier défroqué, ancien " boucher de 93 ", devenu Préfet de l'Empire, en échange de la délivrance du Pape, emprisonné par Napoléon et imprudemment enlevé par son cousin Georges, auquel elle avait promis sa main. *Le Pain dur* est la "suite" de *L'Otage*, au plan historique et dramatique: sous le règne de Louis-Philippe, Louis de Coûfontaine, fils de Sygne et de Turelure, affronte son vieux père, auquel il doit disputer sa fortune et sa fiancée, Lumîr, une exilée polonaise, et le tue accidentellement, avant d'épouser Sichel, sa maîtresse, une Juive. *Le Père humilié* enfin se situe à Rome, au temps de l'unité italienne et de l'annexion des États du Pape : Pensée, la fille aveugle de Sichel et de Louis de Coûfontaine, est amoureuse et aimée d'Orian de Homodarmes, un neveu et fils adoptif du Pape, tué pendant la guerre de 1870 et dont elle attend un enfant - laquelle aurait été à son tour l'héroïne d'un quatrième drame, imaginé mais jamais écrit.

Claudel, dans ses *Mémoires improvisés*, considérait que ces œuvres inauguraient dans sa création dramatique une "nouvelle étape", une "nouvelle ère", où son "drame intérieur", prépondérant dans les pièces antérieures, était subordonné à un "point de vue extérieur". Stimulé par divers projets de mise en scène et par la création de *L'Annonce faite à Marie* en 1912, il accordait désormais beaucoup plus d'attention à la précision du décor, à l'humanité des personnages, à la vivacité du dialogue. L'auteur de *L'Otage*, estimant, dans une lettre à Gide du 22 décembre 1910, avoir réussi à "tenir en bride le lyrisme" qui était son "grand ennemi", se flattait d'avoir écrit une pièce "beaucoup plus dramatique et scénique" que les précédentes. *Le Pain dur* est le plus dépouillé de ses drames, et si la poésie resurgit dans *Le Père humilié*, la trilogie dans son ensemble est caractérisée par une écriture et une composition plus conformes aux nécessités de la scène.

La théâtralité des trois drames tient aussi à leur insertion dans l'histoire. La documentation de l'auteur est solide. Non qu'il se soit interdit quelques libertés avec les faits, comme l'invention, dans *L'Otage*, du rocambolesque enlèvement du Pape. Mais le monde et le climat de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration sont puissamment évoqués dans *L'Otage*. À l'arrière-plan du *Pain dur*, sous la Monarchie de Juillet, est esquissé tout "un demi-siècle d'histoire" : le colonialisme avec la mise en valeur de l'Algérie, le capitalisme et l'industrialisation avec la construction des voies ferrées, le démembrement de la Pologne et l'émancipation des Juifs. Au-delà de la matérialité des faits, les trois drames offrent le modèle d'une histoire "synthétique et stylisée", illustrant l'affrontement des classes et des idéaux dans la société moderne : dans *L'Otage*, l'échec de l'aristocratie impuissante à s'adapter au monde issu de la Révolution ; dans *Le Pain dur*, le déchaînement des passions et des ambitions attisées par l'appât du profit ; dans *Le Père humilié*, l'opposition des valeurs spirituelles incarnées par le Pape et des aspirations nationalistes en Italie. Mais à travers et

par-delà les aventures individuelles et les conflits collectifs, ces drames à la fois "réalistes" et "symboliques" illustrent le débat permanent entre les exigences religieuses et les intérêts matériels dans une société rongée par l'oubli et la nostalgie de Dieu.

L'Otage, créé par Copeau au Vieux-Colombier en 1914, a été souvent repris. *Le Pain dur* et *Le Père humilié* ont été plus tardivement et plus rarement représentés. Les trois pièces ont été montées de façon continue par Marcel Maréchal au théâtre de Célestins à Lyon en 1990 et au théâtre du Rond-Point à Paris en 1995. Elles ont été jouées au théâtre du Nord-Ouest à Paris, en 2002-2003, dans le cadre des représentations de l'œuvre intégrale de Claudel.

Michel Lioure

Publié sur *Société Paul Claudel* (http://www.paul-claudel.net)

L'Otage

Paul Claudel à propos de L'Otage

« Pour la réalisation d'une œuvre de ce style, quelle époque pouvait être mieux choisie que la Révolution française ? Entre l'esprit nouveau qui tâche avec une espèce de fureur sacrée de se faire une place et les formes traditionnelles qui essayent à tout prix de maintenir la communion humaine avec la durée, quel corps à corps, quel champ de bataille ! Pas un des acteurs chancelants et à moitié aveugles des ces vingt-six années formidables, pas un des figurants de celle levée panique, qui ne puisse dire avec le Psalmiste : *Mille hommes sont tombés à ma droite et dix mille sont tombés à ma gauche.* Et ce qui fait pour nous l'intérêt de cette époque incomparable, c'est que les passions qui animaient les combattants évanouis ne sont pas pour nous, comme le point d'honneur dans *Le Cid* par exemple, des sentiments refroidis par des circonstances modifiées. Elles brûlent encore dans nos poitrines. Le drame continue en nous et autour de nous. Beaucoup d'entre nous sentent dans leur intelligence et dans leur sang le conflit de cette double hérédité. Turelure et Coûfontaine vivent dans le même cœur. »

Paul Claudel, Le Figaro, 29 octobre 1934, Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1303

« Il y a drame où il y a lutte, lutte d'hommes, de passions, ou d'idées »

Paul Claudel, Préface à la représentation du cycle des Coûfontaine, 1920, Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1291

Résumé de L'Otage

L'Otage est pour Claudel « le grand Drame qui se joue aux lendemains de la Révolution Française : le Drame d'une Humanité ancienne qui cherche en vain un terrain d'accommodement avec une nouvelle Humanité qui a gagné ses droits. »

L'Humanité ancienne qui va laisser sa place, ce sont Sygne et Georges de Coûfontaine, seuls survivants d'une famille noble décimée par les purges révolutionnaires auxquelles a participé Toussaint Turelure leur frère de lait, enfant de leur servante. Ce dernier, digne représentant de la nouvelle humanité en marche, est en 1814 Préfet de la Marne sous l'Empire.

Sygne essaie de s'adapter pour trouver une place dans ce nouveau monde « créé par Dieu, comme toute chose » en reconstituant les biens de ses ancêtres depuis l'abbaye de Coûfontaine après la destruction du château. Son cousin Georges s'est exilé et poursuit le rêve fou de ressusciter l'Ancien Régime plutôt que d'accepter ce monde « sans affection » où les hommes sont reliés par « la loi, le texte écrit à la machine ». Il œuvre pour la restauration de la monarchie et participe à des actions terroristes pour affaiblir l'Empereur Napoléon.

Alors que Sygne fait ses comptes à la faible lueur de la bougie, Georges fait irruption chez elle au milieu d'une nuit de tempête pour y cacher un mystérieux otage : le Pape. Le représentant de Dieu devient un enjeu politique, Georges veut le conduire en Angleterre auprès du Roi de France ; Napoléon l'a emprisonné pour maintenir sa légitimité d'Empereur sacré. Dans cette tension extrême, Georges et Sygne s'engagent l'un à l'autre dans un serment solennel. Mais avant de se marier, Georges doit achever l'entreprise secrète et dangereuse qu'il a commencée.

C'était sans compter sur Toussaint Turelure qui sentant le vent tourner avec l'échec de la campagne de Russie entreprise par Napoléon prépare ses arrières en imposant à la pieuse Sygne un terrible sacrifice : l'épouser pour sauver le Pape et renier son serment envers Georges.

Turelure s'accapare donc « la terre et la femme et le nom » en épousant Sygne au mépris de Georges. Deux ans plus tard, une restauration monarchique est inévitable et l'émissaire du futur roi venu négocier auprès du Préfet Turelure qui détient les clefs de Paris, n'est autre que Georges. Contraint de signer les conditions pour une monarchie constitutionnelle, un Roi à l'image d'un « Turelure couronné », il ne lui reste plus qu'à sauver son honneur en tuant Turelure. Désespérée, Sygne se jette au milieu des balles sifflantes du règlement de compte. Elle donnera malgré elle l'avantage à Turelure qui abattra Georges d'une balle en plein front. Turelure, désormais Comte de Coûfontaine, a tout pour devenir un haut dignitaire de la Restauration.

Extrait de L'Otage, Acte II, Scène 1

SYGNE

Qui rattachera les hommes ensemble ?

LE BARON TURELURE

Leur intérêt l'un à l'autre.

SYGNE

La nature a des fins plus longues.

LE BARON TURELURE

La nature encore ! ô personne endoctrinée !

La tempête, comme celle qui soufflait cette nuit, c'est la nature aussi ! Cette chose fanée qui ne peut plus vivre, c'est qu'elle n'est plus nécessaire. Le hasard n'est pas la nature.

SYGNE

Votre raison l'est moins encore.

LE BARON TURELURE

Un homme n'est pas une plante. Ce sont de fades comparaisons !

La raison est notre nature propre qui est un ordre supérieur.

Comprenez-moi un peu ! Comprenez au moins avant de mépriser !

Laissez-moi dire ce qu'il y a à dire de mon côté!

SYGNE

Dites.

LE BARON TURELURE

Je suis sûr que je vous intéresse.

Je sais bien que je ne vous ferai pas changer d'idée, mais comprenez-moi au moins avant de me juger, ô personne inclémente !

Et qui sait si je ne suis pas prêt à me convertir ? Vidons cette question entre nous.

Et puis cela fait toujours un meilleur sujet de conversation que toutes ces diries d'âne et de chien !

Le chien de votre cousin, paraît-il ! Un âne avec une vieille femme dessus, ou un prêtre.

Cela n'a pas de sens commun. Chacun sait que Georges est en Angleterre. Tant mieux pour lui.

— Non.

Est-ce contre le Roi que la révolution a été faite, ou contre Dieu? ou contre les nobles, et les moines, et les parlements, et tous ces corps biscornus? Entendez-moi :

C'est une révolution contre le hasard !

Quand un homme veut remettre son bien ruiné en état,

Il ne va pas s'embarrasser superstitieusement d'usage et de tradition, ni continuer à faire simplement ce qu'il faisait.

Il a souci de choses plus anciennes qui sont la terre et le soleil,

Se fiant dans sa propre raison.

Où est le tort si dans la république aussi, si dans cette demeure encombrée nous avons voulu mettre de l'ordre et de la logique.

Faisant un inventaire général, état de tous les besoins organiques, déclaration des droits des membres de la communauté,

Et fonds sur ces choses seulement qui sont évidentes à chacun ?

SYGNE

Tout sera donc réduit à l'intérêt.

LE BARON TURELURE

L'intérêt est ce qui rassemble les hommes.

SYGNE

Mais non point ce qui les unit.

LE BARON TURELURE

Et qui les unira ?

SYGNE

L'amour seul qui a fait l'homme l'unit.

LE BARON TURELURE

Grand amour que les rois et les nobles avaient pour nous !

Les personnages de L'Otage

Toussaint Turelure est né vers 1770, fils du sorcier Quiriace et de Suzanne la servante des Coûfontaine.
Il est novice au monastère de Coûfontaine mais se défroque dès le début de la Révolution.
En 1793, il a dirigé le massacre des moines ; il a participé aux guerres de la Révolution et de l'Empire ; blessé à la jambe, il est boiteux.
En 1812, lorsque commence *L'Otage*, il est général baron, préfet de la Marne, à l'acte III, en 1814, préfet de la Seine et commandant des troupes de Paris, il négocie la reddition napoléonienne et la signature de la Charte, jouant ainsi le rôle de Marmont et de Talleyrand. Après la mort de Georges (Acte III, sc. V), il devient comte de Coûfontaine.

Georges, Vicomte Ulysse Agénor Georges de Coûfontaine et Dormant est né avant 1770, a servi dans la marine royale. Il s'est marié et a eu deux enfants. Sa femme l'a trompé avec le Dauphin du Roi et ses deux enfants sont morts de la « fièvre anglaise ». Il a émigré en Angleterre et revient fréquemment en France.
En 1800, il a participé à l'attentat de la Rue Saint Nicaise, (perpétré par Georges Cadoudal contre le Premier Consul).
En 1812, il enlève le Pape et se réfugie à Coûfontaine. Lieutenant du roi Louis en France pour Champagne et Lorraine.
En 1814, plénipotentiaire du roi.

Sygne de Coûfontaine est née vers 1780, fille de la Comtesse Renée.
Elle a assisté, adolescente au côté de Georges, son cousin germain, à la décapitation de leurs parents.
Elle n'a pas émigré ; grâce à la protection de Turelure, elle vît à l'abbaye de Coûfontaine qu'elle a rachetée, reconstituant peu à peu le patrimoine familial.
Elle épouse Turelure en 1812 et donne naissance à Louis Napoléon et meurt le jour du baptême de son fils en 1814.

Badilon est d'origine paysanne, il a fait ses études grâce à la Comtesse Renée. Prêtre réfractaire, il n'a pas quitté Coûfontaine pendant la Révolution.

Le Pape Pie VII auquel Claudel a laissé à son personnage les traits généraux du caractère de Pie VII

Le Pain Dur

Paul Claudel à propos du Pain dur

« Quand le rideau se lève sur le second drame, intitulé Le Pain dur, une trentaine d'années se sont écoulées ; nous sommes au temps de Louis-Philippe, le roi-citoyen, dont l'image trône sur le mur au-dessus du crucifix déposé ; une civilisation basée sur des principes uniquement matériels s'est établie. […] Les hommes n'ont plus de Père et en effet c'est à l'assassinat d'un Père, à l'intérieur de la Maison profanée, qu'en une espèce de parodie sinistre nous voyons contraints des personnages qui ne sont plus éclairés par des commandements, mais intérieurement asservis par une espèce de nécessité mécanique. »

Paul Claudel, Préface à la représentation du cycle des Coûfontaine, 1920, Théâtre I, La Pléiade, 2011, p. 1292

Toujours piriforme, la tête de Louis-Philippe est cette fois-ci reconnaissable sous les traits d'un portrait-charge qui évolue, au fil du temps, entre le passé offrant un "visage frais et rebondi", le présent une "figure pâle, amaigrie et soucieuse" et l'avenir une face "morne et décrépite", pour reprendre les mots du journal La Caricature, qui le publiait en janvier 1834.

Honoré Daumier, Le passé. Le présent. L'avenir

Lithographie, 1834. Épreuve sur blanc provenant du dépôt légal. 21,4 x 19,6 cm (au motif). Delteil 76. Publiée dans La Caricature le 9 janvier 1834.

BnF, Estampes et Photographie

« J'ai supposé des êtres à qui le contrepoids faisait défaut, je veux dire l'intelligence d'une règle générale et extérieure à eux devant laquelle leurs gestes avaient à se développer […]. Il n'y a plus que des personnages désormais, incapable de contrôler, de gouverner, de qualifier, […], l'impulsion essentielle et sourde qui fait le fond de la nature et qui les manœuvre un à un pour les réunir à la fin en une sorte de tableau sinistre et de parabole à l'envers. La cupidité par quoi *marche* Toussaint Turelure, l'espérance enragée qui est Ali Habenichts et sa fille, le sentiment de l'honneur militaire et du devoir envers le camarade qui est tout ce que le capitaine Louis-Napoléon Turelure a gardé de la race féodale, la passion exclusive et fanatique de la patrie qui anime Lumîr, tout cela sous les yeux du Christ déposé qu'on va d'ailleurs au dernier acte dépecer et vendre, culmine, pour la ruine de chacun dans un conflit atroce, couronné par le crime suprême dont l'humanité soit capable, c'est-à-dire le parricide. Et ce qu'il y a de tragique, c'est que chaque personnage s'en va vers la catastrophe ou tableau final aménagé par le diable non pas seulement en vertu de ses passions, mais de passions raisonnées, tournant d'ailleurs autour d'un appât que j'ai voulu aussi médiocre que possible, et qu'à défaut d'une loi modératrice lui-même érigé en principes de son action et de sa vie. »

Paul Claudel, *Conférence au théâtre du Gymnase (30 mai 1919), Théâtre II*, La Pléiade, p. 1109

Résumé du Pain dur

En France, en 1848, sous la monarchie constitutionnelle de Louis-Philippe, Toussaint Turelure, maintenant comte de Coûfontaine, est un haut dignitaire du régime.

Après avoir pris tous les virages du changement, de la Révolution à la Restauration en passant par l'Empire, il sent qu'une révolution d'un genre nouveau est en marche : l'industrialisation.

Seulement, c'est maintenant un vieux monsieur au cœur fragile et haï de tous, de ses domestiques à son propre fils et… il a peur de la mort !

Turelure a pour comptable et maîtresse la jeune Sichel, fille d'un riche marchand juif avec qui il fait des affaires.

Louis, le fils de Sygne et de Turelure, sert dans l'armée du Roi de France et a participé à la colonisation de l'Algérie. Capitaine du 7ème bataillon de la Légion Etrangère (bataillon polonais), il est blessé lors d'une campagne et sauvé par un de ses soldats. C'est la sœur de ce soldat polonais, Lumîr, qui l'a soigné. Louis et Lumîr sont maintenant fiancés.

Louis, ne trouvant pas sa place dans cette France représentée par son père, décide de s'installer dans les colonies. Il y a acheté une terre pour fabriquer la seule patrie valable à ses

yeux, « la patrie qu'on se fait pour soi-même ». Pour mener à bien son entreprise, Louis a dû emprunter de l'argent à Turelure mais aussi au père de Sichel et à Lumîr. En réalité l'argent que Lumîr lui a prêté n'était pas à elle : il provenait d'une caisse révolutionnaire que lui réclament aujourd'hui les combattants polonais. Ils en ont besoin pour financer la reconquête de leur pays qui depuis 1795 fait l'objet d'un partage entre la Russie, la Prusse et l'Autriche. Pour Lumîr la cause polonaise est fondue avec le souvenir de son père disparu et tant aimé. C'est un « sillage derrière elle que la mer ne suffit pas à disperser » ; il lui faut récupérer cet « argent trois fois sacré ».

De son côté, Sichel ne veut pas être un maillon supplémentaire dans l'histoire d'un peuple juif qu'on met « à part ». Pour cela, elle est prête « à tout faire, à tout donner et à tout trahir ! ». Elle entretient une correspondance douteuse avec Louis depuis qu'elle a compris que Turelure ne l'épouserait jamais. Lumîr le sait et vient trouver Sichel pour lui proposer un marché : elle propose de lui laisser Louis si Sichel arrive à convaincre Turelure de lui rendre son argent. Sichel, voyant la grande nécessité dans laquelle se trouve Lumîr, lui promet son argent si elle se débrouille pour que Turelure ait un accident : « une violence, une émotion, et claque la berloque ! ».

Un processus de mise à mort terrifiant est lancé. Lumîr séduit Turelure qui la demande en mariage. De son côté Sichel le convainc de faire passer toute sa fortune à son nom, seul moyen lui dit –elle de dissuader son fils de l'assassiner pour avoir l'héritage.

C'est alors que Louis entre dans la danse : la dette qu'il a contracté avec le père de Sichel arrive à échéance et il est incapable de payer. Il vient lui aussi pour réclamer de l'argent à Turelure. Pour être certaine de remplir le contrat passé avec Sichel, Lumîr doit pousser Louis, l'homme qu'elle aime, à tuer Turelure. Elle le menace d'accepter le mariage avec son père pour attiser sa haine, puis lui confie deux pistolets. Elle lui dit que l'un est chargé à blanc et l'autre à balle réelle au cas où il résiste. En réalité, les deux sont à balles réelles ; c'est pour elle le moyen de s'assurer de la mort de Turelure et d'envoyer Louis à l'échafaud : elle ne supporte pas d'imaginer Louis marié à Sichel. Louis va trouver son père pour lui réclamer l'argent. Devant la résistance de Turelure, il perd rapidement son sang-froid et le menace à l'aide des deux pistolets en même temps…et finit par tirer : les deux coups ratent mais Turelure meurt d' une crise cardiaque.

Extrait du Pain dur, Acte II, Scène 3

Louis

Mon père qui m'avez fait, expliquez-moi pourquoi.

Il y avait quelque chose en vous qui n'était pas fini et qui ne pouvait venir à la vie que dans un autre

Par le moyen de cette autre, ma mère.

N'est-ce pas ? un enfant, c'est comme un autre soi-même que l'on peut regarder de ses deux yeux,

Soi-même et quelque chose d'autre et d'intrus,

La conscience hors de vous qui s'anime et qui agite les bras et les jambes,

Une conséquence vivante sur laquelle tu ne peux plus rien, papa !

Turelure

Il fallait que je fisse de toi le but de mon existence ?

Louis

Quel a été le but de votre existence ?

Turelure

Quel est le but d'un nageur, sinon de ne pas aller dessous ? Pas le temps de réfléchir à autre chose.

Il n'y avait pas de fond de bois pour nous ! Pas le temps de faire la planche et de se chauffer le ventre au soleil. Il y en a très bien qui ont bu un petit coup près de papa Turelure !

Ce n'est pas moi qui me suis mis à l'eau, c'est la mer qui m'a pris et qui ne m'a plus quitté. Je voulais vivre.

Des vagues comme des montagnes ! Il faut monter avec elles. Attention qu'elles ne versent pas sur la tête comme une charretée de cailloux ! Chacun pour soi et tant pis pour les camarades.

Louis

Vous voilà au sec.

Les personnages du Pain dur

Toussaint Turelure est alors âgé de près de 70 ans, sous le Gouvernement de Juillet (1830), il est maréchal, pair de France et premier ministre de Louis Philippe.

Louis-Napoléon Turelure est né en mars 1814, fils de Sygne et de Turelure. Il rompt très vite avec son père, fait carrière dans l'armée, participe à la conquête de l'Algérie et la prise de Constantine (1837) ; il a exigé de Turelure la fortune de sa mère et s'est installé comme colon dans Mitidja.
Après la mort de son père, il épouse Sichel, entre dans la diplomatie, devient ambassadeur à Rome, où il intrigue en faveur de l'indépendance italienne ; en 1871, il est nommé ambassadeur à Londres.

Sichel de son vrai nom, Rachel, fille d'Ali Habenichts, juive, d'origine allemande. C'est une pianiste de talent qui devient la maîtresse de Toussaint Turelure vers 1840 en espérant l'épouser. Elle épousera finalement Louis Napoléon Turelure

Ali Habenichts est né vers 1770. Il est juif, c'est le père de Sichel, il s'occupe de toute sorte d'affaires auxquelles il a mêlé Toussaint Turelure.

Lumîr est née vers 1820, Comtesse polonaise, elle était encore une enfant lors de la révolte de 1830. Elle émigre avec son père et son frère en Algérie où elle rencontre. Louis vers 1837. Son frère et elle ont vécu avec Louis et lui ont prêté dix mille francs, dépôt du parti révolutionnaire polonais. Son frère est mort avant 1843. Elle sera exécutée peu après son retour en Pologne

Notes d'intentions

Mise en scène

Drôle de ménage ! Ainsi s'exclame la vierge folle de Rimbaud dans son délire pour qualifier l'étrange lien qui l'unit à l'époux infernal. Et la vierge folle d'ajouter ***: Plusieurs nuits, son démon me saisissant, nous nous roulions, je luttais avec lui!*** Quand j'essaie de mettre des mots sur le génie de Claudel, c'est souvent ce *drôle de ménage* qui me vient à l'esprit. Car c'est d'une lutte intérieure de ce genre que sont nés ses premiers drames : drames du Claudel-catholique en lutte avec le Claudel-poète. Le catholique voulant anéantir une part sauvage et animale de lui-même dont le poète ne peut que peindre toute la force et la beauté.

C'est un peu comme si en écrivant ses premiers drames, il mettait sur scène la corrida qui fait rage en son sein. Le voilà armé de toute son intelligence, en costume de lumière, face à un taureau imaginaire : sa propre rage, son animalité. Une lutte tragique et grotesque s'engage où chacun dans sa ferveur au combat poussera l'autre dans ses limites magnifiques.

Mais Claudel lui-même dira que *L'Otage* et *Le Pain Dur* constituent une étape décisive de son œuvre. C'est âgé de 40 ans qu'il entame la conception de la première des deux pièces : il s'ouvre au monde, à la « vaste action extérieure » écrit-il. Claudel est désormais capable d'inscrire ses déchirements intérieurs dans une pensée du monde plus globale. Ainsi, son drame intérieur individuel, s'il est toujours présent dans les deux pièces, est désormais l'ingrédient d'un drame plus grand : un drame de l'Humanité. Si Claudel est toujours poussé à l'écriture par sa corrida intérieure, il a maintenant trouvé l'arène capable de la contenir, celle qui lui manquait pour partager pleinement sa bataille avec nous. Et cette arène c'est notre Histoire, et plus particulièrement cette période réactionnaire qui commence aux lendemains de la révolution de 89 et que le Printemps des Peuples de 1848 achèvera : la Restauration. Une période qui appartient à l'autre histoire de France : non pas celle qui a vu se succéder les philosophes des Lumières, la Révolution française, Juin 1848, la Commune de Paris, le Front populaire, la Résistance, la Libération et Mai 68 ; mais celle d'une France réactionnaire qui a connu la Restauration de 1815, les Versaillais, l'Union sacrée pendant la guerre de 14 (période de l'écriture de *L'Otage*), Pétain, les guerres coloniales, et aussi l'état de crise dans lequel nous vivons depuis quelques années.

Mais celui qui préfèrera toute sa vie être « l'homme de la banquette avant plutôt que l'homme de la banquette arrière », ne se contente pas d'un constat d'échec ; il regarde cette époque terrible de notre histoire avec les yeux passionnés du révolutionnaire ; il est confiant, tourné vers l'avenir.

Dans *L'Otage,* en faisant de nous les témoins des derniers instants de la lutte révolutionnaire qui a commencé en 1789, il nous fait sentir combien elle a été vitale et décisive. Dans *Le Pain Dur*, il nous montre comment après une longue traversée du désert, la génération suivante fait renaître de ses cendres l'esprit révolutionnaire et donne le coup d'envoi au Printemps des Peuples de 1848. Avec son théâtre, Claudel nous rappelle que nous ne sommes pas seuls aujourd'hui, dans cette étape difficile de notre Histoire, à sentir brûler en nous un feu révolutionnaire.

Et ce feu, qui est peut-être précisément ce qu'il y a en nous de meilleur et de plus profond, il nous exhorte à l'attiser pour ne jamais le laisser s'éteindre. Il ouvre le placard de ses premiers drames, en sort ses personnages poussiéreux et magnifiques, remplis de désirs et d'idéaux, et les expose à ce monde réactionnaire. Il les habille de costumes de lumière étriqués (les spécialistes s'accordent à dire que jamais les costumes n'ont été si chargés de broderies de fil d'or que sous l'Empire et la Restauration), il les jette dans l'arène de l'histoire et les fait parader au son des marches impériales cuivrées. Les voilà à la merci des tumultes propres aux changements de régime, ces toreros magnifiques et ridicules ! Ils sont là comme on naît dans une époque qu'on n'a pas choisie. Ils devront donner à voir leur bataille intérieure, pour trouver leur place dans le monde. Elle ne se fera qu'au terme d'une lutte entre leur raison et leurs désirs destructeurs, leur soif de conquête.

Les versets claudéliens participent à la folie de ce spectacle étrange : leurs superbes envolées lyriques remettent sur pieds les toreros qui sont tombés, les arrachant au sol poussiéreux ; mais parfois l'arythmie ou la sécheresse du verset crée le déséquilibre ou la tétanie au moment crucial : c'est la catastrophe. C'est si sérieux et désespéré que ça en devient grotesque. Le rire qui s'échappe de nous à la vue de cette lutte étrange laisse place à des larmes que seuls les clowns savent nous faire verser.

« Les toreros, dit Orson Welles, sont des acteurs à qui il arrive de vraies choses ». C'est ce que les comédiens vont s'amuser à faire. Ils vont sous nos yeux créer un monde spectaculaire, théâtralement historique, dans lequel il leur arrivera de « vraies choses ». Je pense qu'en assemblant un XIXème siècle réinventé et la pureté d'un rire ou d'une fêlure toute présente, nous pourrons toucher à quelque chose d'intemporel. Une chose qui, c'est certain, au moment du partage avec le public, deviendra inestimable.

Thomas Condemine

Dramaturgie

« La sonnette tinta très faiblement, comme si elle était faite de fer-blanc et non de cuivre [..]. Il avait eu le temps d'oublier le tintement de cette clochette, et, à présent, c'était comme si ce tintement particulier, soudain, venait de lui rappeler quelque chose et de le lui représenter très clairement… Il fut pris d'un frisson, ses nerfs, cette fois, étaient vraiment trop faibles. » DOSTOIEVSKI Fiodor, Crime et Châtiment.

Pourquoi, dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov a-t-il tué cette vieille ? Est-ce à cause du tintement de la sonnette ? Pourquoi Meursault, dans *L'Etranger* de Camus, a-t-il tiré ? A-t-il été troublé par la lumière du soleil ? La vie est construite de fulgurances où les décisions sont prises de manière limpide, et paraissent évidentes dans la nécessité de l'instant. Pourtant c'est l'agencement de plusieurs éléments qui ont conduit à cette action précise. Le jeu est de les décrypter pour jouer.

Dans *L'Otage* et *Le Pain dur*, les personnages se meuvent dans un contexte extrêmement dense, fouillé, rempli de références bibliques et historiques. L'Histoire de France est le terreau de leurs actions mais elle devient, dans les mains de Claudel, délicieusement fictionnelle. Que se serait-il passé si Georges avait réussi l'attentat contre Napoléon? Et si Turelure était mort de la main de Sygne à l'acte II, le Pape serait-il à Londres ? A chaque instant, les personnages jouent entre la vie et la mort. Leurs choix dans l'instant peuvent changer le cours de l'histoire. Sur scène évoluent des êtres de chairs et d'os, complexes, bourrés de contradictions : le sens de leurs actions n'est jamais figé et l'interprétation de leurs gestes peut être multiple. Lorsque Sygne meurt à la fin de *L'Otage* : était-elle trop épuisée, incapable physiquement de recevoir l'absolution ? A-t-elle failli à poursuivre son sacrifice en refusant de pardonner à Turelure ? S'est-elle consciemment suicidée ? Dans *Le Pain dur*, Louis a tué son père mais sans véritablement lui avoir tiré dessus : est-il vraiment parricide ? Est-ce l'intention ou l'action qui laisse un homme dormir tranquille ?

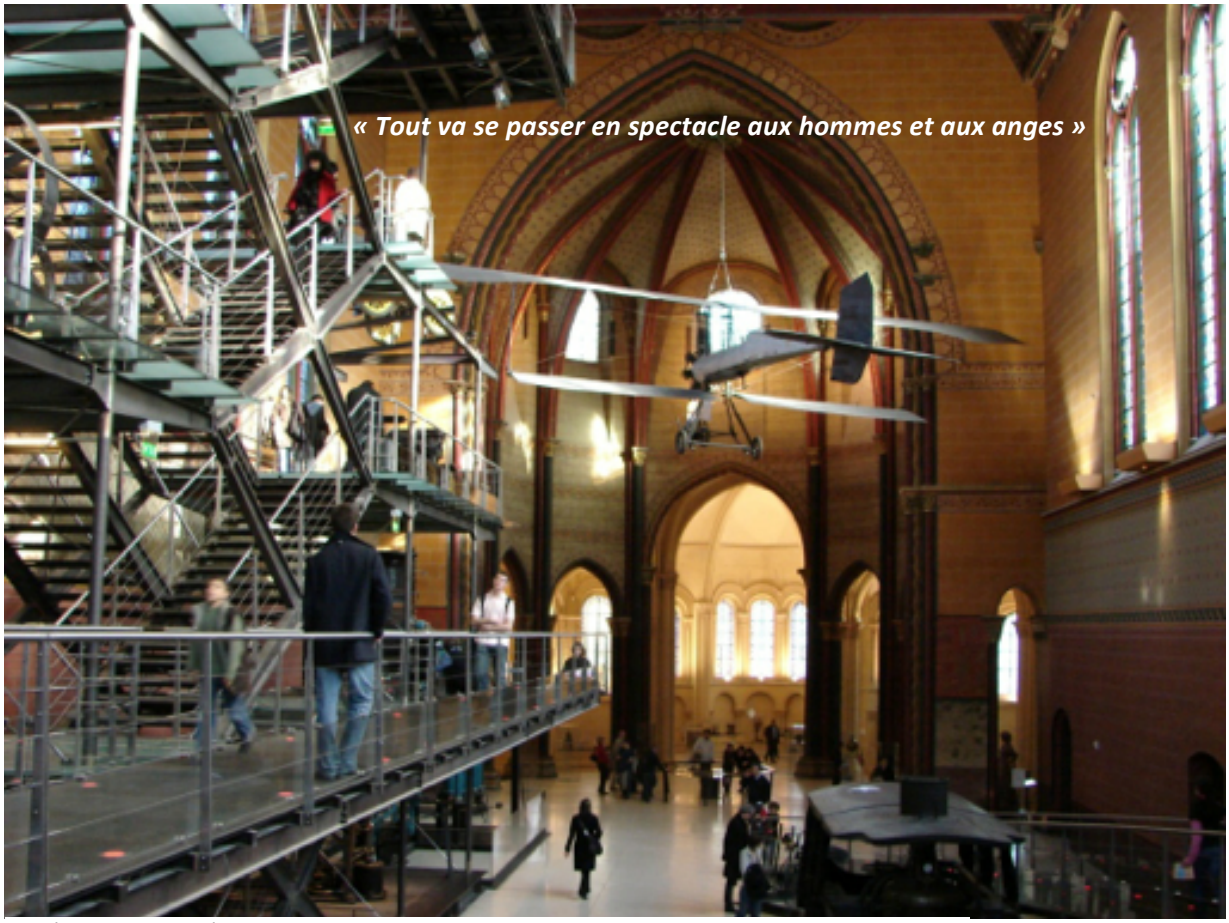
Si les pièces restent des énigmes et avancent au rythme si particulier de l'écriture claudélienne, il est cependant nécessaire de mener l'enquête pour tenir le suspens. Il s'agit de révéler la charpente dramaturgique pour ne pas se laisser submerger par l'ampleur et l'épaisseur du texte, faire avancer l'action, la rendre compréhensible, tirer des fils entre les scènes, entre les personnages, entre les situations.

En même temps, il faut se prémunir de vouloir arrêter un sens. Claudel parle de la foi comme d'un principe de contradictions. Il a l'intuition que la force tragique qui se dégage de la foi, captive même ceux qui restent étrangers à ses convictions religieuses: *« La force du christianisme tout d'abord, c'est qu'il est un principe de contradiction. Ses exigences, en apparence démesurées et déraisonnables, sont les seules cependant qui soient réellement à la mesure de nos forces et de notre raison.*[15] »
Loin d'une approche dogmatique, la foi vient interroger l'homme sur son action. Elle implique une perpétuelle remise en question. Ce principe de contradiction rend vivant et humain les personnages et les situations dans les pièces de Claudel. Il agit comme un empêcheur de tourner en rond, un incubateur d'énergies à déployer avec force au plateau.

Isis Fahmy

[15] Paul CLAUDEL, Lettre au « Temps » (juin 1914), Théâtre I, La Pléiade, 2011, p.1297)

Scénographie / Costumes



Musée des Arts et Métiers

Quand je travaille à la scénographie de L'OTAGE et du PAIN DUR, c'est ce verset qui tourne en boucle dans mon esprit. Comment faire pour qu'au moment où il sera prononcé, il y ait quelque chose dans l'air qui donne la force de l'évidence à ces quelques mots de Coûfontaine ? Le public doit pouvoir partager avec l'acteur non seulement la sensation d'un présent très réel, très simple (« tout va se passer en spectacle aux hommes…), mais aussi la conscience que ce présent-là est tout relatif et fragile, une infime partie de la grande Histoire, plus large, infinie (…et aux anges. »). Il faut que les acteurs soient projetés dans l'arène grandiose de l'Histoire, mais aussi qu'ils aient à composer avec un présent imparfait et fragile.

Le lieu unique que propose Claudel pour les deux drames est porteur de cette dualité. Chacun des éléments qui constituel'espace est chargé de l'Histoire et ouvre la porte du rêve, de l'infini (L*a bibliothèque de l'Abbaye des moines cisterciens de Coûfontaîne*, *une pastorale, un crucifix d'aspect farouche et mutilé)*. Mais l'espace dans sa globalité, malgré la puissance que lui donne l'Histoire, demeure fragile et instable : les murs *blanchis à la chaux* datent du Moyen-Âge et les meubles, la décoration, de l'Ancien Régime ; le christ de bronze a été refondu et la pastorale est déchirée. C'est un espace recomposé. Et il y a dans l'agencement de tout ce mobilier historique, quelque chose d'imparfait, une fragilité toute humaine…Et pour cause —nous l'apprendrons dès la première scène : cet espace est le refuge que Sygne s'est construit pour se protéger de ce monde nouveau qu'elle ne comprend pas ; un refuge chargé de l'héritage du passé qui la rassure. Je pense souvent au musée des Arts et Métiers quand j'imagine l'espace de L'OTAGE et du PAIN DUR : c'est un lieu où la

présence humaine et le poids de l'Histoire se mélangent pour créer une vibration poétique étrangement mélancolique. Un être vivant déambule au milieu des échafaudages en métal brillant pour admirer les premiers rouages mécaniques rouillés et l'avion de Blériot aux ailes de tissu défraîchi… Dans un tel espace, la vibration d'un présent en train de s'inscrire dans l'Histoire collective nous saisit et ce, même sans rien savoir des objets entreposés. Car cette sensation n'a rien à voir avec la compréhension ou l'intelligence ; elle vient, à mon sens, de la coexistence, dans un même espace, d'une présence humaine avec des objets de différentes textures et époques (vieilles pierres, métal brillant ou rouillé, tissu défraîchi...)

Si l'espace de L'OTAGE et du PAIN DUR est unique, il n'en est pas moins changeant tout au long des deux pièces. Et ce sont les personnages qui par leurs incursions dans l'espace, n'auront cesse de le modifier, de le réinventer : chaque scène a son propre dispositif. Ce qui constitue une piste extraordinaire pour penser l'espace, c'est la façon dont Claudel associe ses personnages à la dynamique du lieu : les didascalies sont plus spectaculaires les unes que les autres : *« une porte qui s'ouvre sans que l'on voit personne, sifflement du vent »* pour l'entrée de Coûfontaine, « *soudain un panneau de la bibliothèque s'écarte, découvrant pendant un moment l'ouverture d'une porte secrète »* pour l'entrée du pape... Il y a, dans ces didascalies, un petit côté « roulement de tambour » qui confère aux personnages cette sorte de brio qu'on donne aux héros de notre enfance. Ce brio avec lequel ils interagissent avec l'espace est une marque supplémentaire de l'immense fierté dans la lutte qui les caractérise – la corrida n'est jamais loin. Mais ce brio, c'est aussi dans les moments les plus tragiques, une posture dans laquelle ils se réfugient pour gagner du temps sur le trouble qui les traverse, comme des enfants qui feraient mine de continuer à jouer pour ne pas entendre.

Pour trouver une façon spectaculaire de modifier l'espace sous l'impulsion des acteurs-héros, les placer dans l'Histoire et donner sa place à la vibration particulière que procure la mixité des matières, nous avons, avec Camille Vallat, la scénographe, choisit de construire un univers à mi-chemin entre concert rock et meeting politique :

Œuvre de Pierre Didier

Une association de codes esthétiques contemporains (ponts lumière métalliques, micros, systèmes de diffusion de son et de lumières à vue, comme on peut en voir dans les concerts en plein air), et d'un drapeau bleu, blanc, rouge usé en fond de scène, symbole des principes républicains hérités de la révolution de 1789. Un système de machinerie permettra aux acteurs de manipuler le drapeau : il se tendra, s'affaissera et certaines de ses couleurs disparaitront au gré des événements. Il deviendra tour à tour, rideau de fond de scène, rideau de théâtre, rideaux d'intérieur pour des fenêtres à dimensions felliniennes etc.

Mettre en parallèle ce drapeau français et des codes esthétiques contemporain avec un dynamique de jeu, est un moyen pour nous de questionner *aujourd'hui* les principes républicains hérités de la Révolution; d'étudier le chemin qu'ils ont parcourus pour arriver jusqu'à nous et ce qu'il en reste.

Les costumes eux aussi serviront de traits d'union entre les évènements historiques du XIXème siècle et aujourd'hui. En tirant le fil esthétique « concert rock», nous nous inspirerons de certains costumes de Freddy Mercury (par exemple) qui n'hésite pas à associer le costume historique, brodé d'or, avec le costume contemporain. Là encore, le pont avec la corrida, s'il est plus caché, n'en est pas moins existant.

Si nous voulons emprunter à la grande Histoire certains éléments de son esthétique (dans les accessoires notamment ou dans le drapeau), la mise en jeu de ces éléments, grâce à la présence de matières contemporaines, sera tout ce qu'il y a de plus actuelle et présente. Donner à l'acteur un tel pouvoir d'action sur la marche du décor est une manière d'affirmer que l'être humain, même s'il a aujourd'hui des tas de raisons de l'oublier ou de ne plus y croire, est bel et bien maître de son Histoire ; qu'il a la force de la construire et qu'il en est responsable.

Freddy Mercury

Napoléon Bonaparte

Notes de travail

Bréviaire non exhaustif de quelques notions

La foi

Bien sûr ce terme est polysémique et cela serait un appauvrissement de vouloir fixer son sens tout au long de L'Otage. Si la foi comprend la foi catholique, l'espérance chrétienne en un Dieu miséricordieux, Claudel évoque aussi la foi comme : « […] *le grand devoir féodal. La foi, la prestation de toute la personne au Suzerain, sont dans cette donation de la main droite qui résume toute la pièce […]* »[16]

Il n'y a cependant pas deux fois (chrétienne et féodale) dans l'esprit claudélien, pour Sygne l'une n'est que la prolongation de l'autre, car si elle n'a plus la force de pardonner et d'aller au bout de son sacrifice, son dernier sursaut sera lorsque Turelure « *est là, à la fois triomphant et scandalisé, pour lui rappeler l'antique devoir de sa lignée, le mot qui la suscite, cette prestation de l'homme à son suzerain ; _ ouvrier de son martyr et de ses mérites, il devient l'instrument de son salut. Et quand il profère l'antique appel de sa race : Coufontaîne adsum, me voici, elle ressuscite, elle frémit, elle essaye encore de se lever, elle tend la main à Dieu, dans ce geste héraldique qui résume toute sa race, dans un grand élan passionné d'adhésion totale et sans réserve à la volonté divine qui la sauve.* »[17]

Il est intéressant de noter que Claudel mêle quasi-systématiquement la prestation féodale au devoir « antique », condensant ainsi l'histoire comme le revendique le poète. En effet, le serment de « Fides » (qui étymologiquement comprend la foi et la fidélité) était déjà en vogue au VIIIe siècle avant J-C sous les Romains, et l'hommage vassalique en est un lointain dérivé. Dans tous les cas « fides » est entendu comme le « *respect contraignant de la parole donnée* »[18] sanctionné par le geste qui consiste à tendre sa main droite au partenaire. Du point de vue de la représentation, Claudel décrit à plusieurs reprises ce dévouement de deux personnes dans le serment concrétisé par le geste d'union entre les mains : c'est le motif du blason des Coûfontaine[19], le geste de Roland sur le champ de bataille évoqué par Turelure dans la dernière scène[20], l'action que feront Sygne et Georges

---

[16] Paul CLAUDEL, Appendices de l'édition de 1948, L'Otage, Théâtre I, La pléiade, 2011, p.1294

[17] Paul Claudel, Lettre au « Figaro » (14 juillet 1914), Théâtre I, La pléiade, 2011, p. 1300

[18] Article « Fides », Jean-Paul BRISSON, Encyclopedia Universalis, 2002, Tome 26, p. 1655

[19] « L'écu de Coufontaîne divisé : en chef d'or avec une foi de gueules (deux mains unies), en pointe d'azur avec une épée d'argent en pal entre le Soleil et le Lune, et pour cri et devise : Coûfontaine adsum ! » décrit dans les didascalies de l'Acte I, scène 1 de L'Otage.

[20]« Lève-toi, Sygne ! Lève-toi, soldat de Dieu ! et donne-lui ton gant.

Comme Roland sur le champ de bataille quand il remit son poing à l'Archange Saint Michel,

Lève-toi et crie : ADSUM ! Sygne ! Sygne ! » Acte III, scène IV (variante), L'otage, folio, p. 153

à la fin de la première scène[21]. Lumîr proposera à Louis dans *Le Pain dur* de renouveler cet acte de foi mais sans succès[22]. Il évoque également le fait que le suzerain tende son gant à son vassal, alors que le serment vassalique comprend la jonction des deux mains puis l'échange d'un baiser[23]. Claudel assimilerait donc davantage le geste féodal au serment antique qui consistait à recouvrir sa main droite parce qu'elle est le siège d'une véritable puissance divine.[24]

Miniature sur deux registres
Saint-Gall, Stadtbibliothek (Vadiana)
Vers 1300

L'espérance

L'espérance fait partie des trois vertus théologales au même titre que la foi et la charité. La conversion de Claudel est relativement tardive et intervient lors de la cérémonie des vêpres, à Notre-Dame de Paris, le 25 décembre 1886. C'est alors qu'il reçoit la révélation de l'existence et de l'amour de Dieu[25]. Rien ne le prédisposait de par son éducation et son milieu familial à un tel acte de foi, ou plutôt si, c'est en partie dû au climat de pessimisme ambiant causé selon lui par la pensée

[21] « O femme, le dernière de ma race, engage-toi donc comme tu le veux et reçois de ton seigneur le foi suivant la forme antique.

Coûfontaine, reçois mon gant ! » dit Georges à Sygne qui l'accepte, Acte I, Scène 1, L'otage, folio, p. 38

[22] « Il y a moyen de faire un serment et de se donner tout entier à cet autre qui seul existe. […] De se donner soi-même et de croire à l'autre tout entier ! » , Le Pain dur, Folio 2005, p. 268

[23] Au début du XII[e] s, l'historiographe flamand Galbert de Bruges a décrit, dans son récit du meurtre du comte de Flandre Charles le Bon (De multro, traditione et occisione gloriosi karoli comitis Flandrarium, 1127), une cérémonie au cours de laquelle un seigneur reçoit l'hommage de ses vassaux : « D'abord, ils firent les hommages… Le comte demanda au futur vassal s'il voulait devenir son homme sans réserve, et celui-ci répondit : "Je le veux". Puis, ses mains jointes dans celles du comte, qui les étreignait, ils s'allièrent par un baiser… Celui qui avait fait hommage engagea sa foi par ces mots : "Je promets en ma foi d'être fidèle à partir de cet instant au comte et de lui garder contre tous et entièrement mon hommage, de bonne foi et sans tromperie." Il jura cela sur les reliques des saints. » voir le lien suivant
http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/f%E9odalit%E9/51620

[24] Article « Fides », Jean-Paul BRISSON, Encyclopedia Universalis, 2002, Tome 26, p. 1655

[25] La Préface de Michel Lioure à la publication de Tête d'Or de Paul Claudel dans l'édition Folio, 2005 est très éclairante sur ce sujet.

matérialiste et déterministe en vigueur à son époque qu'il vivait alors dans «*un état habituel d'asphyxie et de désespoir* [26]».

Néanmoins, loin d'être un soulagement, l'espérance est plutôt perçue par Claudel comme un défi lancé à l'homme. Une lutte sans merci, brutale, périlleuse : «*il n'y a rien à faire contre le débordement sauvage de l'espérance !*». C'est alors le refus d'accepter le monde tel qu'il se présente, le *« besoin de bonheur épouvantable* »[27] qui pousse l'homme au-delà de ses limites. La foi, et donc l'espérance, de par ses « *terribles exigences* » sont motrices de l'action et plus particulièrement de l'action dramatique dans le théâtre claudélien[28].

Ainsi lorsque Louis interroge Turelure sur les dangers de réduire un homme au désespoir, ce dernier lui réplique : *«Je n'ai peur que des optimistes. Il n'y a rien de moins dangereux qu'un homme désespéré* [29]»

La liberté

La Révolution révolutionne la conception de la liberté. Avant, l'acception était surtout comprise au pluriel, il s'agissait « des libertés »[30], celles dont jouissaient des corps et des communautés constitués comme les communes, les ordres, les universités. Les libertés étaient donc liées à des personnes et des règles qui semblaient régir l'ordre « naturel » des choses[31]. L'acte de foi, la parole donnée, assurait la possibilité d'exercer les libertés ou « privilèges » en fonction de son rang.

C'est la Révolution qui introduit le singulier et affirme que la liberté est avant tout individuelle et que chacun par sa raison propre, sa «nature humaine » est en droit de l'exercer. Notre société comprend aujourd'hui la liberté comme l'état d'une personne qui n'est liée par aucun engagement et qui se gouverne par sa raison en l'absence de tout déterminisme[32].

Claudel s'insurge (entre autre) contre l'individualisme et la pensée nihiliste. Dans les deux pièces, par l'intermédiaire de ses personnages, la nature de l'homme et sa capacité à exercer sa liberté sont

[26] Paul CLAUDEL, « Ma conversion », Œuvre en prose, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 1009

[27]Extrait d'une correspondance avec le critique hollandais W.G.C. Byvanck en 1894. George dans L'Otage évoque « une idiote fringale de bonheur » p. 22

[28] Jean MOUTON, Claudel et l'espérance, Bulletin de la société Paul Claudel, Claudel confesseur de la foi III, n°84, 4e trimestre, 1981, 11p.

[29] Paul Claudel, *Le Pain dur*, Folio, 2005, Acte II, Scène 3, p. 239

[30] Affiche officielle de campagne dans la 2e circonscription d'Indre-et-Loire pour les législatives de juin 2012. Le parti « Alliance Royale » reprend tous les symboles de l'Ancien Régime : la fleur de lys, le pluriel pour « libertés » et les valeurs humanistes et chrétiennes.

[31] Voir l'article « liberté », Mona OZOUF, Dictionnaire critique de la révolution française, Idées, Champs Flammarion, 1992, p.253-272

[32] Voir la définition de « liberté », Le Petit Larousse, 2009

continuellement discutées. Et les arguments de chacun sont percutants, il ne s'agit pas de porter une parole dogmatique mais tout au moins de faire réfléchir et vaciller la pensée du spectateur sur certains principes.

L'homme libre mais seul, n'est-il pas contraint de revenir à un rapport bestial et inhumain où c'est la loi du plus fort qui règne ?

L'anathème du « plus fort » revient tout au long du *Pain dur*[33], chacun le proférant tour à tour pour s'assurer son emprise sur le monde : Louis *« C'est tout de même moi qui suis le plus fort* » (p.269), Turelure à la fin de *L'Otage* « *Encore non ? mais, moi, je vous dis que oui, et c'est moi qui suis le plus fort* » (p. 150) ou encore «*Il ne faut pas être le plus faible avec moi. C'est mauvais* » (p.193), Turelure à propos de Sichel : « *Ah, elle voudrait bien être la plus forte, mais elle ne peut pas, dont elle rage !* ». Lumîr ne le professe pas, mais rien d'étonnant à cela, puisqu'elle tire sa force de son appartenance à une lignée « *la Race Sacrée* » et conçoit sa liberté au sein de cette communauté, elle dira en revanche « *les pauvres restent entre eux* » (p. 194)

Dans cet « état de guerre », pour reprendre la pensée de Hobbes[34], l'homme n'est pas plus libre puisque sa raison est submergée par le sentiment d'insécurité et donc de peur.

Les deux thèmes étant étroitement liés, la peur revient tout aussi fréquemment dans la pièce. Les personnages assurent ne pas avoir peur. Ainsi Lumîr dit à Turelure : « *ne pensez pas me faire peur* », (p. 197) Turelure affirme « *Je n'ai pas peur de Sichel* » (p. 196) et Louis dit à Sichel « *tu ne me fais pas peur* » (p. 280). Sauf Turelure, qui sent que c'est la seule chose qu'il ne maîtrise pas, dira : « *j'ai peur de la mort* » (p. 209) [35]

Pour exercer sa liberté, ne faut-il pas préalablement accepter d'être lié aux autres, à une communauté, et remettre son hypothétique liberté individuelle à un ensemble constitué pour pouvoir prétendre les exercer? Seul, la liberté serait donc un leurre. Claudel écrit : « *Il n'y a pas moyen pour un homme d'être seul* [36]»

C'est ce que Sygne rétorquera aux arguments de Turelure et de la pensée révolutionnaire *«Nous pensons que l'homme vivant est maître de lui-même à tout moment, puissant de sa propre personne* » en affirmant : « *Qui n'est point époux sera esclave ; qui ne veut point consentir sera contraint ; qui n'est point membre de l'Eglise sera serf de la loi.*»[37]

---

[33]Paul CLAUDEL, Le Pain dur, Folio, 2005

[34] Hobbes dans Léviathan analyse « *la condition naturelle des hommes* » et en déduit qu'ils ont un « *droit naturel* », un droit égal sur toute chose. Ceci engendre un état de guerre « *de chacun contre chacun* » animé par la recherche du profit, de la sécurité et de la réputation.

[35] Paul CLAUDEL, Le Pain dur, Folio, 2005

[36] *« Et de même, comme les êtres ne se trouvent pas isolés aux limites de leur durée personnelle, ils ne le sont pas davantage sur le plan dans lequel ils poursuivent leur carrière. Là est l'erreur des doctrines à la fois violentes et pauvres d'un Stirner ou d'un Nietzsche. Il n'y a pas moyen pour un homme d'être seul, il n'y en a pas un qui ne poursuive sa tâche en accord plus ou moins ou pas du tout conscient avec une foule d'autres, amis ou ennemis, bons ou mauvais, dont la présence implique et requiert la sienne* » Paul CLAUDEL, conférence au Théâtre du Gymnase, le 30 mai 1919, Autour du Pain dur, Théâtre II, La Pléiade, 2011, p. 1106.

[37] Paul CLAUDEL, L'otage, Folio, 2005, P. 71

La liberté, dans sa conception individualiste, délie l'homme de sa communauté et lui ferait perdre son humanité. En témoigne l'occurrence du champ lexical de l'union, du lien[38] comme un fil tendu entre les deux pièces. L'image de la bête traquée revient aussi à plusieurs reprises[39]. Claudel n'encense pas spécialement l'Ancien Régime[40] mais il nourrit sa critique à l'encontre des droits de l'homme en dévoilant l'insuffisance de l'intérêt pour « faire société »[41]. Ainsi, il choisit de citer Zacharie en exergue du *Pain dur :* « *Et Je dis: Je ne vous ferai plus paître; que ce qui meurt, meure; que ce qui est égorgé, soit égorgé, et que ceux qui restent dévorent la chair les uns des autres.* [42]»

Cette critique donne lieu à une littérature fournie de Joseph de Maistre à l'encontre des Lumières, des débats houleux au sein-même des rédacteurs de la Constituante jusqu'aujourd'hui avec, par exemple, le M.A.U.S.S. (Mouvement Anti-Utilitariste des Sciences Sociales) qui réunit des chercheurs en sociologie et anthropologie. François Flahault, directeur de recherches émérite au CNRS et professeur à l'EHESS a récemment publié un ouvrage intitulé *Où est passé le bien commun ?* et il écrit en introduction : « *Il est donc nécessaire de mettre en évidence ce qui manque aux droits de l'homme pour penser le bien commun*[43]*.* »

L'intérêt

L'insuffisance de l'intérêt pour relier les hommes entre eux est perçue par l'ensemble des personnages y compris par ceux qui voudraient y croire. Ainsi lorsque Sygne demande à Turelure : «*Qui rattachera les hommes ensemble ?* » celui-ci lui répondra : « *Leur intérêt l'un à l'autre*. [44]». Cela ne l'empêchera pas de s'exclamer dans *Le Pain dur* : « *Faites-moi trouver intérêt à quelque chose hors de moi !* [45]». De même Louis espère que l'amour est encore possible au-delà de l'intérêt puisqu'il dit

[38] Voir par exemple dans Paul CLAUDEL *L'Otage* p. 129, et dans *Le Pain dur* p. 262, édition Folio, 2005

[39] George « Et je mène cette vie de bête traquée» (p. 36)/ A propos de Napoléon : « Non point assis, mais vous le voyez inquiet et debout » (p. 52) / Louis « vous m'avez suivi avec une patience de chasseur » p ; 237 dans Paul CLAUDEL, L'Otage et Le Pain Dur, Folio, 2005.

[40] « *Mais un artiste n'est pas absolument libre. Dans L'Otage je me suis vu obligé de faire l'apologie de la noblesse française que je méprise cependant profondément (je prends ma revanche dans Le Pain dur)* » écrit Claudel dans une lettre à son ami Darius Milhaud en 1913.

[41] George confie son désarroi et son incompréhension face à ce monde nouveau : « […] *Je regarde autour de moi et il n'y a plus de société entre les hommes* », Paul CLAUDEL, *L'Otage*, Folio, 2005, p. 54

[42]Zacharie, proph, XI, 9.

[43] François FLAHAULT, *Où est passé le bien commun ?,* Mille et une nuits, 2011, p. 18

[44] Paul CLAUDEL, *L'Otage*, folio, 2005, p. 72. Cet échange est repris p. 65 « *Sygne : Mais il n'y a pas d'amitié. Le Baron Turelure : Il y a un intérêt réciproque* » ou encore p. 73 « *Sygne : Tout sera donc réduit à l'intérêt. Le Baron Turelure : L'intérêt est ce qui rassemble les hommes* »

[45] Paul CLAUDEL, *Le Pain dur*, Folio, 2005, p. 196

à Lumîr : « *Ne dites pas qu'il n'est plus personne au monde qui m'aime pour autre chose que son propre intérêt* [46]».

L'intérêt, comme lien entre les hommes, conduit à une société matérialiste dont la puissance de chacun détermine les relations interindividuelles sans plus se soucier des rapports entre les hommes. «*Il est devenu clair que la doctrine du libre marché, dès lors qu'elle est mise en œuvre sans restrictions et qu'elle laisse libre cours à l'illimitation du désir de l'argent, conduit à une forme de darwinisme social. Que les meilleurs – ou les plus forts- gagnent, et malheur aux vaincus !* [47]» écrit Flahault dans son essai. Ainsi le fils tuera son père pour l'argent et épousera sa femme pour le même argument. D'où l'importance de l'union et de la reconnaissance du lien entre les hommes.

Pour résumé de façon schématique, les notions suivantes sont alors en opposition :

VALEUR (économique)	BIEN (inestimable)
INTERET (contingent)	UNION (lien infaillible)
DETTE (stipulé par contrat)	DEVOIR (engageant l'honneur)

Ainsi Sygne explique à Georges avoir dû apprendre la valeur de l'ancien bien, le patrimoine des Coûfontaine : *« … la valeur, âprement apprise de chaque pièce, le liard, le sou, l'écu, et le beau double-louis d'or lourd à la fin, les comptes chaque soir mis au net et sans tâche ni rature,*
La valeur de chaque terre étudiée et de chaque coin de chaque terre, le prix du blé et du vin, et de la pierre à bâtir, et du plâtre, et du bois, et de la journée de femme et d'homme,
Tout l'ancien bien appris par cœur, autant que jadis pour notre grand-père il en tenait dans une nuit de bouillotte[48] ».

Claudel précise la différence entre la justice positive des Evangiles et la justice négative du contrat dans ses *Propositions sur la justice* écrites à Prague en 1910, en opposant la « *dette qui nous oblige à l'égard de certains d'entre eux* » et le devoir, « *la similitude qui nous oblige à l'égard de tous* »[49].

Cette conception du lien n'est pas sans rappeler l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss, contemporain de Claudel qui analyse un « système don » fondé sur le donner-recevoir-rendre et qui n'exclut pas les dimensions de luttes, de pouvoir et d'obligation mais identifie aussi la gratuité et la spontanéité du don, l'honneur et l'engagement pris par l'individu vis-à-vis de sa communauté. Il note : « *A plusieurs reprises, on a vu combien toute cette économie de l'échange-don était loin de rentrer dans les cadres de l'économie soi-disant naturelle, de l'utilitarisme*[50].»

[46] Paul CLAUDEL, *Le Pain dur*, Folio, 2005, p. 222

[47] François FLAHAULT, *Où est passé le bien commun?,* Mille et une nuits, 2011, p. 40

[48] Paul CLAUDEL, *L'Otage*, Folio, 2005, p. 29

[49] Voir la notice du Pain dur rédigée par Didier ALEXANDRE, *Théâtre II,* La Pléiade, 2011, p. 1488

[50] Marcel MAUSS, *Essai sur le don*, PUF, 2007, P.230

Claudel, déjà auteur de La Ville et de l'Echange, poursuit dans la Trilogie sa réflexion sur ces questions associant étroitement la notion d'échange et de communion, maintenant indéfectiblement quelque chose « à donner », de « gratuit » entre les hommes comme le dit Georges[51] ou bien Lâla dans la 2e version de La Ville qui dit en souriant : « *Qui doutera […] que nul être ne puisse échapper à l'accord total ?*
Comme tout corps a dimension et poids, c'est ainsi que l'homme a, d'une part, des besoins, et, de l'autre, sa fonction,
Et tel est l'équilibre qu'il maintient, en s'y maintenant ;
Telle est l'unité sociale, tel est le principe de l'échange. […]
Et ce que tu nommes échanges, je le nomme communion[52]. »

La musique

L'idée que se fait Claudel de la musique synthétise les principales notions abordées précédemment[53]. La musique se construit par règles contraignantes tout en étant champ de liberté. Elle n'unit les notes et les instruments pour donner un sens, une mélodie possible que dans l'attention et l'écoute à son environnement. Dès lors, Claudel a très souvent recours à cette métaphore dans son écriture. « Non impedias musicam » soit « n'empêche pas la musique ! » est tiré de l'Ecclésiastique[54]. Claudel considère ce précepte comme un traité de morale et d'ascétique : il s'agit de l'apport de chacun à l'accord total, à l'harmonie et à la mélodie[55]. Voici ce qu'il écrit à ce propos[56] : « […] *Quelle musique ? Celle d'abord de ce concert qu'est la vie humaine, où nous n'avons pas le choix d'occuper notre place, petite ou grande. Nous ne sommes pas des cigales qui crient à tue-tête, accrochées à l'écorce d'un pin pendant la longueur d'un jour d'été. Nous avons à faire attention à ce qui se passe autour de nous, et une bonne part de notre destinée dépend de la finesse de notre ouïe, de la qualité de notre intelligence et de la virtuosité de nos réflexes. Pour pousser jusqu'au bout la métaphore, je dirai qu'il y a dans toute musique humaine trois choses à considérer : la première est la partition, qui est pour nous comme le livre de la destinée, et que nous avons à déchiffrer à vue d'œil et page à page ; la seconde est le bâton du chef d'orchestre, qui nous indique la mesure et le sentiment, et que*

[51] « *Ainsi il n'y a plus rien à donner. Voici qu'il n'y a plus rien de gratuit entre les hommes. Est-ce que cela est approuvé par Dieu ? »,* Paul CLAUDEL, *L'Otage*, Folio, 2005, p.53

[52] Paul CLAUDEL, *La Ville* (2nde version), *Théâtre I*, La Pléiade, p. 708

[53] Lire également l'article « Claudel et la musique » expliquant les différentes commandes et ses souhaits de mêler théâtre et musique : http://www.paul-claudel.net/oeuvre/musique

[54] Ecclésiastique, XXXII, 5

[55] Voir la note 19, dans Théâtre II, Pléiade, 2011, p. 1498

[56] Il précisera à nouveau sa pensée lors d'une allocution à la ligue des dames catholique de la paroisse Saint-Pierre-de-Chaillot : « Quelle musique ? Celle d'abord de ce concert qu'est la vie humaine, où nous n'avons pas le choix d'occuper notre place petite ou grande. […] Nous avons à faire attention à ce qui se passe autour de nous, et une bonne part de notre destinée dépend de la finesse de notre ouïe, de la qualité de notre intelligence et de la virtuosité de nos réflexes »

je ne puis mieux comparer qu'à ces grandes lois morales qui, au-dessus des initiatives particulières, font prévaloir l'idée générale et le rythme commun ; la troisième enfin est l'attention à ce que font non seulement nos voisins de pupitre immédiats, mais le contrebassiste, mais le cymbaliste lointain, qui, nous le savons, depuis soixante-dix mesures ne pense pas à autre chose que cet événement dans le morceau que va être le heurt de ses deux lames de cuivre. Nous n'apprenons que trop à nos dépens que toute fausse note, que toute fantaisie criarde est immédiatement punie, punie d'abord par notre souffrance et humiliation personnelle, punie en outre par le désarroi que nous propageons autour de nous dans la compagnie orchestrale, et qui va justifier une amende. »[57]

Quelques citations pour penser (panser ?) certaines idées qui peuvent venir à la lecture…

Catholique intégriste ?

Extrait d'une lettre de Paul Claudel au Temps (juin 1914)[58]

« Si cet accueil a été aussi favorable, c'est que les spectateurs dont la plupart étaient étrangers à mes convictions religieuses, ont senti cependant la force tragique qui résulte de l'intervention dans notre vie individuelle et quotidienne d'un appel extérieur et supérieur à nous. Les circonstances plus ou moins misérables au milieu desquelles nous vivons tous, nous laissent cependant le sentiment qu'il y a en nous quelque chose d'inemployé, quelque chose qui n'est pas sorti, et peut-être précisément ce qu'il y a en nous de meilleur et de plus profond. […]

Tout ce défaut provient de ce que nous avons oublié la grande foi, la grande doctrine, la grande école d'énergie qui a fait l'Europe ce qu'elle est, qui fait que nous sommes des Européens et non pas des Hindous ou des Chinois, la grande maxime qui se traduit par ce vers de l'Hymne au Saint Sacrement que je viens d'entendre aujourd'hui à la messe :

Quantum potes, tantum aude ![59]

La force du christianisme tout d'abord, c'est qu'il est un principe de contradiction. Ses exigences, en apparence démesurées et déraisonnables, sont les seules cependant qui soient réellement à la mesure

[57] *Les Aventures de Sophie*. *Œuvres Complètes* XIX. Gallimard, p. 169 - D.R.

[58] Paul CLAUDEL, Lettre au « Temps » (juin 1914), Théâtre I, La Pléiade, 2011, p.1297

[59] Il est intéressant de noter que c'est le Baron Turelure qui s'exclame« *Quantum potes, tantum aude ! C'est la devise des Français.*
Et tant qu'il aura des Français, vous ne leur ôterez pas le vieil enthousiasme, vous ne leur ôterez pas le vieil esprit risque-tout d'aventure et d'invention ! » Paul CLAUDEL, *L'Otage*, Acte II, Scène I, Folio, 2005, p. 75.
Cette citation peut être mise en rapport également avec le célèbre discours de Danton à l'Assemblée législative le 2 septembre 1792 : « Pour les vaincre, Messieurs, il nous faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace, et la France est sauvée. »

de nos forces et de notre raison. Elles ne mutilent rien, elles sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elles en appellent à l'homme tout entier, son intelligence, sa volonté, sa sensibilité, elles nous obligent à un état permanent de mobilisation contre les passions, contre les doutes faciles, et pour cette guerre perpétuelle, nous n'avons pas trop de toute nos facultés. […] »

Ci-dessous quelques extraits de discussions animées sur cette question en 1969

Claudel aujourd'hui, Revue d'Histoire du Théâtre, Janvier-Mars 1969, extrait p. 70

JEAN-PIERRE MAUBERT. — Je définirai la notion de sacré par la transparence qu'il y a entre le naturel et le surnaturel, ça me semble être la seule définition possible du sacré.

ROBERT ABIRACHED. — Vous avez la chance de coïncider tout à fait avec ce que vous dites c'est-à-dire que vous définissez le sacré comme une transparence acquise. Je crois qu'il peut y avoir une aspiration, un besoin, une recherche en direction de quelque chose dont on ne sait pas le nom. Il ne s'agit pas pour nous de savoir ce qu'est Claudel pour un chrétien mais dans le monde contemporain tel qu'il est, c'est-à-dire dans un monde déchristianisé. Autrement dit, Claudel peut-il parler un langage qu'ils comprennent aux gens d'aujourd'hui ? Le théâtre est un art social, ne l'oublions pas, on ne peut en parler en dehors de la société qui le reçoit.

PIERRE GILLES. — Chez Claudel, le sens du surnaturel est donné à travers le charnel et il touche dans la mesure où, justement, il n'est pas affirmé, défini d'une manière dogmatique mais où il est vécu au niveau d'une chair qui souffre en particulier dans *Tête d'or*. Il n'y a aucune affirmation théorique dogmatique du surnaturel dans *Tête d'or* mais il y a un perpétuel besoin de dépassement, là on rejoindrait peut-être la notion de sacré, la nature qui veut parler en termes d'absolu.

PIERRE CLAUDEL. — Chez Claudel, la nature s'est défendue à tel point qu'il a été incapable de répondre à une vocation qu'il a crue être une vocation sacerdotale, qu'il a vécu la vie d'un homme qui a eu ses points forts, et ses points faibles, ils ont été exposés à bien des égards. La nature chez lui n'a cessé d'être en lutte contre l'esprit, mais en solitaire conscient de cette lutte. Claudel ne peut pas imaginer une religion qui soit masochiste, janséniste même protestante, il faut que la chair y tienne sa place, y ait sa part, la lutte c'est celle de la chair contre l'esprit, où ce n'est pas l'esprit qui a le dernier mot, où la chair s'affirme jusqu'à la fin et c'est ce qui donne à ce théâtre un côté viscéral, humain où tout le monde se sent plus ou moins concerné.

Mettre en scène Claudel aujourd'hui, Revue d'Histoire du Théâtre, 1969, extrait p 140

« Maurice Attias : Je crois que la pire façon d'être claudélien c'est de relancer l'esprit de croisade.

Michel Autrand : Je ne pense pas. Je crois que le mot de croisade est un mot qui a été bafoué, incompris, et si, tout de même, pendant des siècles nos ancêtres ont vécu avec cette idée, c'est qu'elle était capable d'être un aliment et un aliment sain. C'est à nous de retrouver ce qu'i l peut y avoir de santé dans l'idée au lieu de répéter simplement qu'elle est disparue ».

Antisémite ?

Sa position sur le « fait juif » évolue au fil des rencontres et des amitiés ainsi que de sa lecture assidue de l'Ancien et du Nouveau Testament

Comme l'explique Emmanuel Levinas : *« Claudel aboutit à la reconnaissance du judaïsme, mais part d'un antisémitisme très cru qu'on attribue à l'époque où s'écoulait sa jeunesse, à la famille et au milieu social, à des directeurs de conscience intégristes et violents auxquels il eut affaire depuis sa conversion, à une certaine intolérance, sans doute, qui était dans le caractère ou dans le tempérament.* »[60]

Dans son article *Claudel rencontre Israël (1905-1920)* Denise R. Gamzon[61] se penche sur l'évolution de la pensée de Claudel à l'égard des juifs pendant cette période qui coïncide avec l'écriture de la Trilogie. Alors que l'affaire Dreyfus bat son plein en France, Claudel reste en Chine de 1895 à 1900 et il avouera plus tard à son ami Darius Milhaud dans une lettre en 1930, n'avoir pas été « du bon côté ». Claudel appréhende surtout les juifs par sa fréquentation assidue de l'Ancien Testament et de la Bible et notamment le passage de Saint Paul dans le Chapitre XI de l'Epître aux Romains qui donne l'essentiel de la pensée dogmatique catholique vis-à-vis des juifs. C'est au cours de ses amitiés et de ses rencontres que son intérêt pour les juifs contemporains et sa pensée évoluent. Sa rencontre avec André Suarès et les quelques israélites français le laisse perplexe au regard de l'indifférence voire de la haine qu'ils manifestaient contre les leurs. Ce juif qui renie son héritage laisse peut-être paraître en filigrane le rôle de Sichel. A Prague, il écrit à Suarès : *« J'ai vu l'autre jour chez un marchand de bric-à-brac un grand chandelier à sept branches, provenant sans doute d'une vieille synagogue. Ça a été ma plus forte émotion à Prague, je ferai quelque chose de ce chandelier.* [62]» Dans cette ville, les juifs d'Europe orientale, lui restaient étrangers par la langue, leur mode de vie, leur vêtements et leurs coutumes religieuses.

Lorsqu'il est nommé à Francfort, il écrit en 1911 à Jacques Rivière et dans son journal cette remarque sans équivoque : *« Me voici qui représente la République française dans cette capitale de la juiverie internationale* ». C'est néanmoins là-bas, qu'il fait la connaissance de Darius Milhaud et de nombreux juifs européanisés sans pour autant renier leur foi et leur héritage ancestral. Ainsi ils sont quelques uns à célébrer le grand poète et à rendre possible la présentation à l'hiver 1913, de *L'Annonce faite à Marie* en français.

Claudel analyse alors un double mouvement des juifs, d'un côté une assimilation (ou une intrusion, selon) des juifs dans l'Europe moderne avec les traits de caractère soulignés d'Ali et de Sichel : l'habilité commerciale et la volonté de briser l'enceinte du ghetto ; et de l'autre un attachement, une sombre fierté d'être fils d'Israël, fils d'un peuple béni et maudit à la fois. Si cet attachement est rappelé de façon ironique dans *Le Pain dur* avec, par exemple, la réaction d'Ali à l'annonce du

---

[60] Emmanuel LEVINNAS, *La poésie et l'impossible, en marge des livres*, Bulletin de la Société Paul Claudel, N°33, Janvier-Mars, 1969

[61] Denise R. GAMZON, « Claudel rencontre Israël », *Cahiers Paul Claudel VII, La figure d'Israël*, nrf, Gallimard, 1968, p. 71-101

[62] « Mes pères ont cru en Dieu et ils ont espéré dans le Messie.
C'est leur rôle depuis la création du monde et ils n'ont pas changé à part, debout sous l'arbre à sept branches, dans une foi et une espérance enragées ! » Paul CLAUDEL*, Le Pain dur*, Folio, 2005, p.170

mariage, l'évolution du personnage de Sichel dans *Le père humilié*[63] et celui de Pensée montre avec quel sérieux Claudel avance son interprétation. Il répond ainsi à Darius Milhaud en janvier 1914 après lui avoir exposé sa crainte de heurter ses coreligionnaires avec *Le Pain dur* : « *J'ai l'idée d'un drame qui terminera la série des Coûfontaine où l'on verra les représentants des deux Testaments se donner l'accolade sur le suprême champ de bataille, où Dieu vient d'être vaincu .* »

Ainsi son questionnement et l'évolution de sa pensée le font être du « bon côté » de l'Histoire puisqu'en 1936, il proteste au Congrès juif mondial contre *« la législation abominable et stupide dirigée contre vos coreligionnaires en Allemagne me remplit d'indignation et d'horreur* » et il écrit également une lettre (qui sera distribuée en tract) au Grand Rabbin de France à Noël 1941 pour dire *« le dégoût, l'horreur, l'indignation qu'éprouvent à l'égard des iniquités, des spoliations, des mauvais traitements de toutes sortes, dont sont actuellement victimes nos compatriotes israélites, tous les bons Français et spécialement les catholiques.* »[64]

Il ajoutera après la Seconde Guerre mondiale l'appendice suivant à l'édition de 1948 du Pain Dur[65] : *« Dans ce drame qui a, comme partie de son sujet, la rupture des barrières et la rencontre des races, des Juifs ne pouvaient pas ne pas y figurer. C'est à eux peut-être que ce congé de leur antique assujettissement rituel et juridique, leur relèvement de leur poste de témoins posait la question la plus grave. Si Ali et sa fille paraissent au lecteur antipathiques, _ pas plus que mes autres personnages, _ je ne veux pas qu'on voie là de ma part l'indice d'aucun jugement général et sommaire. Ce sont là des figures commandées par le drame, rien de plus, et dont je n'ai été que le premier spectateur. Le fait juif est trop important au regard de Dieu, pour qu'il soit possible d'en traiter de cette manière épisodique.*

J'ajoute que c'est parmi les Juifs que j'ai rencontré quelques uns des mes meilleurs amis. Je ne voudrais faire de peine à aucun d'eux, à aucun de ces vrais Israéliens dont les fils et les frères ont versé leur sang pour la France et leur demande de ne pas juger de mes intentions hâtivement »

[63] *« Sichel : Oui, tu es une Juive comme moi. Et cependant il y a en toi quelque chose qui ne vient pas de nous autres et qui m'étonne.*
Pensée : Cela qui vient de mon père
Sichel : Oui, ou de plus loin. Tu sais qu'entre ton père et moi tu peux appeler cela un mariage, oui, ce fut une espèce d'alliance réfléchie.
Un acte politique.
Comme Israël en conclut avec les descendants d'Ammon à l'entrée de la Terre promise » Paul CLAUDEL, *Le Père humilié*, folio, 2005, p. 305

[64] Voir reproduction des lettres dans *Cahiers Paul Claudel VII,* La Figure d'Israël, p. 323 - 333

[65] Paul CLAUDEL, *Théâtre I*, La Pléiade, 2011, p. 1087

Réactionnaire et contre-révolutionnaire ?

« *Dans L'Otage j'ai essayé de montrer toutes les opinions à leur point de plus haute tension et s'équilibrant ainsi. Tout se justifie dans la vie. Vous savez si j'ai horreur de la révolution. Mais j'ai donné au révolutionnaire tous les arguments qu'il est en droit de revendiquer. Et le point de vue chrétien qui bien entendu est le mien, j'ai montré ce qui venait le limiter ; j'ai fait sentir que même en se plaçant dans le sens religieux, on aboutissait à quelque chose de différent dont il était impossible de ne pas tenir compte. C'est cet équilibre de toutes les diversités que la vie nous apprend et qui est passionnant.* »[66]

« *Mais un artiste n'est pas absolument libre. Dans L'Otage je me suis vu obligé de faire l'apologie de la noblesse française que je méprise cependant profondément (je prends ma revanche dans Le Pain dur)* »[67]

Extraits du corpus de textes

Philosophie de la corrida, Wolff Francis

« La scène que l'on voit est la piste de sable. Le plateau a été annoncé par une affiche. Il y a là un torero de chair et un taureau de sang. L' « autre scène » est en nous, loin de nous, enfouie dans un recoin oublié de l'humanité. Rien ni personne n'a jamais annoncé la représentation, mais le théâtre est toujours là. La même scène s'y déroule à jamais : l'homme y terrasse la bête. Ils ne combattent pas : il n'y a d'ailleurs qu'un acteur, le bourreau. La victime, elle, est passive –simple figurant. La même pièce anonyme se représente de jour en jour. C'est un drame sacré –ou si l'on préfère le théâtre de la cruauté. Et que dit cette pièce ? toujours la même rengaine : qu'il n'y a pas, pour l'homme, de victoire de la culture sur la nature –cette nature en lui et hors de lui- sans du sang et des larmes, qu'il n'y a pas de civilisation sans sacrifice… »

WOLFF Francis, *Philosophie de la corrida*, Fayard, 2007, p.118

[66] Paul CLAUDEL, *Trois conversations avec Claudel recueillies par Jacques Rivière*, II octobre 1910, Bulletin de la Société Paul Claudel, n°61, 1er trimestre 1976.

[67] Paul CLAUDEL, Lettre à Darius Milhaud en 1913, « Claudel rencontre Israël », Cahiers Paul Claudel VII, 1968, p. 83

Mémoire d'outre-tombe, Chateaubriand

Mort de mon père.
L'année même où je faisais à Cambrai mes premières armes, on apprit la mort de Frédéric II : je suis ambassadeur auprès du neveu de ce grand roi, et j'écris à Berlin cette partie de mes *Mémoires* . A cette nouvelle importante pour le public, succéda une autre nouvelle, douloureuse pour moi : Lucile m'annonça que mon père avait été emporté d'une attaque d'apoplexie, le surlendemain de cette fête de l'Angevine, une des joies de mon enfance.
Parmi les pièces authentiques qui me servent de guide, je trouve les actes de décès de mes parents. Ces actes marquant aussi d'une façon particulière le *décès du siècle* , je les consigne ici comme une page d'histoire.
" Extrait du registre de décès de la paroisse de Combourg, pour 1786, où est écrit ce qui suit, folio 8, verso :
" Le corps de haut et puissant messire René de Chateaubriand, chevalier, comte de Combourg, seigneur de Gaugres, le Plessis-l'Epine, Boulet, Malestroit en Dol et autres lieux, époux de haute et puissante dame Apolline-Jeanne-Suzanne de Bedée de La Bouëtardais, dame comtesse de Combourg, âgé de soixante-neuf ans environ, mort en son château de Combourg, le six septembre, environ les huit heures du soir, a été inhumé le huit, dans le caveau de ladite seigneurie placé dans le chasseau de notre église de Combourg, en présence de messieurs les gentilshommes, de messieurs les officiers de la juridiction et autres notables bourgeois soussignants. Signé au registre : le comte du Petitbois de Monlouët, de Chateaudassy, Delaunay, Morault, Noury de Mauny, avocat ; Hermer, procureur ; Petit, avocat et procureur fiscal ; Robiou, Portal, Le Douarin de Trevelec, recteur doyen de Dingé ; Sévin, recteur. "
Dans le *collationné* délivré en 1812 par M. Lodin, maire de Combourg, les dix-neuf mots portant titres : *haut et puissant messire* , etc., sont biffés.
" Extrait du registre des décès de la ville de Saint-Servan, premier arrondissement du département d'Ille-et-Vilaine, pour l'an VI de la République, folio 35, recto, où est écrit ce qui suit :
" Le douze prairial, an six de la République française devant moi, Jacques Bourdasse, officier municipal de la commune de Saint-Servan élu officier public le quatre floréal dernier, sont comparus Jean Baslé, jardinier, et Joseph Boulin, journalier, lesquels m'ont déclaré qu'Apolline-Jeanne-Suzanne de Bedée, veuve de René-Auguste de Chateaubriand, est décédée au domicile de la citoyenne Gouyon, situé à La Ballue, en cette commune, ce jour, à une heure après midi. D'après cette déclaration, dont je me suis assuré de la vérité, j'ai rédigé le présent acte, que Jean Baslé a seul signé avec moi, Joseph Boulin ayant déclaré ne le savoir faire, de ce interpellé.
" Fait en la maison commune lesdits jour et an. Signé : Jean Baslé et Bourdasse. "
Dans le premier extrait, l'ancienne société subsiste : M. de Chateaubriand est un *haut et puissant seigneur* , etc. etc. ; les témoins sont des gentilshommes et de notables *bourgeois* ; je rencontre parmi les signataires ce marquis de Monlouët qui s'arrêtait l'hiver au château de Combourg, le curé Sévin, qui eut tant de peine à me croire l'auteur du *Génie du Christianisme* , hôtes fidèles de mon père jusqu'à sa dernière demeure. Mais mon père ne coucha pas longtemps dans son linceul : il en fut jeté hors quand on jeta la vieille France à la voirie.
Dans l'extrait mortuaire de ma mère, la terre roule sur d'autres pôles : nouveau monde, nouvelle ère ; le comput des années et les noms mêmes des mois sont changés. Madame de Chateaubriand n'est plus qu'une pauvre femme qui obite au domicile de la citoyenne Gouyon ; un jardinier, et un journalier qui ne sait pas signer, attestent seuls la mort de ma mère : de parents et d'amis, point ; nulle pompe funèbre ; pour tout assistant, la Révolution
[Mon neveu à la mode de Bretagne, Frédéric de Chateaubriand, fils de mon cousin Armand, a acheté La Ballue, où mourut ma mère.].

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1013503/f42

Révolutions arabes. Des transitions inachevées, Le Monde, 07/10/12

Après cinq décennies de dictature, les pays du « printemps arabe » tentent de construire des Etats de droit. De la Tunisie à l'Egypte, les méthodes diffèrent. Il est encore trop tôt pour dire ce qui va émerger de ce vaste chantier. Seule certitude, il va remodeler cette région pour les décennies à venir analyse

Depuis les victoires électorales islamistes en Tunisie et en Egypte, depuis que la révolution syrienne se confessionnalise et sombre dans la guerre civile, depuis, enfin, la mort de l'ambassadeur américain en Libye lors d'une attaque perpétrée par des épigones d'Al-Qaida à Benghazi le 11 septembre, la cause est entendue chez les commentateurs hexagonaux : le « printemps arabe » a viré à l'« hiver islamiste » et l'élan de démocratisation de 2011 a débouché sur le chaos et la régression. Pourtant, les processus déclenchés en décembre 2010 par la révolte des habitants de Sidi Bouzid, en Tunisie, ne méritent ni excès d'enthousiasme ni surcroît de pessimisme. Le temps des médias, celui des processus électoraux et celui, enfin, des transformations en profondeur concordent rarement.

C'est une évidence, mais il paraît bon de la rappeler : les révolutions arabes sont parties pour durer. « Nous n'en sommes qu'à l'an II des révolutions », insiste Jean-Pierre Filiu, professeur à Sciences Po et auteur de La Révolution arabe. Dix leçons sur le soulèvement démocratique (Fayard, 2011). « Il faudra du temps avant que se mettent en place des systèmes pérennes. Ces sociétés sortent d'un immense traumatisme, celui causé par cinq décennies de dictature. » Que ce soit en Tunisie, en Egypte ou en Libye - le Yémen traverse une pause et la Syrie est en guerre civile -, les questions qui se posent sont existentielles (comment concilier religion et pluralisme, islam et démocratie, droits des êtres humains et respect du sacré ?), mais aussi très pratiques (faut-il une Constitution avant des élections, ou le contraire) ?

De l'Amérique latine à l'est de l'Europe, les modèles ne manquent pas. Pourtant, aucun n'est transposable. « Contrairement à l'Europe de l'Est, les transitions arabes ne viennent pas d'en haut, mais d'en bas, fait remarquer Jean-Pierre Filiu. Quant aux transitions latino-américaines, elles ne sont pas le fruit de révolutions mais de l'intégration des militaires au jeu politique démocratique. Dans le cas du monde arabe, les sociétés se recomposent par le bas, toutes seules. Et face à ce bouillonnement, nous sommes démunis, car nos interlocuteurs et nos cadres sont anciens, dépassés. »

Pour qu'une transition démocratique soit complète, trois aspects doivent être abordés : les réformes politiques, touchant à la Constitution et aux élections ; la mise en oeuvre d'une justice transitionnelle et la réforme des appareils de sécurité ; et, enfin, l'émergence d'une société civile créant l'environnement favorable à l'émergence de la démocratie. Très rapidement, après la chute des dictateurs, la nécessité de réviser la Loi fondamentale s'est imposée comme une évidence, afin de refonder le pacte social et de priver tout candidat à l'absolutisme des instruments d'une possible domination. En Libye, l'adoption d'une Constitution était l'une des principales revendications des révolutionnaires, excédés par l'arbitraire kadhafiste érigé en mode de gouvernement.

Mais comment faire table rase du passé tout en évitant une vacance du pouvoir ? Faut-il organiser des élections avant la Constitution ou élire une Assemblée ad hoc, chargée de rédiger la Loi fondamentale ? L'Egypte a choisi la première voie et la Tunisie la seconde, sans plus de succès de l'une que l'autre. La voie égyptienne, choisie par les militaires dans l'espoir de voir émerger un pouvoir fort capable de mettre fin au processus révolutionnaire, a amené les Frères musulmans au pouvoir. Mais ces derniers sont aussi porteurs d'un projet de société (conforme à l'islam) qu'ils souhaitent voir inscrit dans la loi. On est donc revenu à la case départ : il faut une Constitution pour que les règles du jeu soient établies, une fois pour toutes, entre civils et militaires, entre religieux et laïques, entre musulmans et non-musulmans. « En menant le processus à l'envers, l'Egypte a perdu un an et demi », note Jean-Pierre Filiu, qui insiste toutefois sur l'affaiblissement accéléré de l'armée durant cette période.

En Tunisie, le pays a opté pour un changement radical dès mars 2011. La Haute Instance pour la réalisation des objectifs de la révolution, de la réforme politique et de la transition démocratique, présidée par Yadh Ben Achour, a mis au point des règles du jeu qui ont permis l'élection, en octobre 2011, d'une Assemblée constituante, dont est également issu le gouvernement actuel. Le terme d'une année pour rédiger la Constitution ne sera probablement pas respecté et le pays pourrait entrer dans une zone de fortes turbulences. « La transition a été préemptée par un parti [Ennahda, islamiste], note Jean-Pierre Filiu, qui essaie de pousser son avantage. » Il y voit un aveu implicite de faiblesse du camp islamiste, inquiet de perdre les prochaines élections.

En Libye, le calendrier a été respecté malgré d'évidentes lacunes de sécurité et de souveraineté dues au règne des milices. Le Conseil national de transition (CNT) et son président, Moustapha Abdeljalil, ont passé la main comme promis à une Assemblée élue, présidée par Mohamed Al-Megaryef et dans laquelle les islamistes sont minoritaires. La suite s'annonce plus difficile : elle consiste à mettre sur pied un gouvernement capable d'incarner le retour à l'ordre (désarmement des milices), mais aussi la réconciliation nationale, tout en répondant aux questions fondamentales que se pose le pays (charia ou pas, fédéralisme ou décentralisation, etc.).

Dans chacun des trois pays, la question constitutionnelle a été monopolisée par le débat sur l'identité religieuse qui touche également aux droits des minorités religieuses, au statut personnel et à celui de la femme. Mais au-delà des tentatives de coups de force de minorités salafistes organisées et remuantes, il convient de noter que, en Tunisie comme en Egypte, les partis islamistes de gouvernement ont finalement adopté le statu quo ante et abandonné (provisoirement ?) l'idée d'appliquer la charia. La question fédérale, notamment en Libye, reste un tabou majeur.

C'est probablement dans le domaine de la justice transitionnelle et de la réforme de l'appareil répressif que l'on a le moins avancé. En Egypte comme en Tunisie, les familles de « martyrs » de la révolution demandent toujours justice. Les procès hâtifs des dictateurs (par contumace pour Ben Ali) ont frustré les opinions. Le procès et l'épuration des appareils policiers attendent toujours, notamment parce que les nouveaux pouvoirs en ont besoin pour rétablir l'ordre et asseoir leur légitimité.

En Egypte comme en Tunisie, on s'est contenté de quelques limogeages. L'ancienne sécurité d'Etat égyptienne - rebaptisée sécurité nationale - reste active dans l'ombre. A tort ou à raison, les activistes de la révolution voient son ombre derrière la multiplication des incidents confessionnels, les éruptions de violence place Tahrir, aussi soudaines qu'inexpliquées, et les drames comme celui du stade Port-Saïd (74 supporteurs tués). En Tunisie aussi, d'étranges flambées de violence simultanées suscitent des interrogations. Le scandale récent créé par le viol d'une jeune femme par des policiers illustre la difficulté de changer les mauvaises habitudes, bien que le ministère de l'intérieur soit dirigé par un ancien prisonnier politique. Enfin, en Libye, les conditions de détention de Seïf Al-Islam Kadhafi, fils de l'ancien Guide, n'augurent pas d'un procès juste et honnête.

Alimenté par une soif inextinguible de politique, le bouillonnement qui agite les sociétés civiles est, en revanche, un motif de satisfaction. Associations d'entraide, partis, syndicats naissent tous les jours. Les structures tribales, notamment en Libye, réinventent leur rapport à la politique. Aux côtés des médias d'Etat, soumis aux anciens régimes, émerge une presse libre. Jean-Pierre Filiu se veut résolument optimiste : « Le champ politique est en phase accélérée de structuration et la domination des islamistes n'est pas si assurée. Entre les législatives de janvier 2012 et le premier tour de la présidentielle, en mai, les Frères musulmans égyptiens ont perdu la moitié de leurs voix. C'est paradoxalement en Syrie, là où le totalitarisme est le plus fort, que la société s'est le plus réinventée toute seule. » Une lueur d'espoir dans une transition qui s'annonce longue et difficile.

Christophe Ayad

Article paru dans LE MONDE édition du 07.10.12

Bibliographie

Œuvre de l'auteur

Paul CLAUDEL, *Théâtre I et Théâtre II,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, avril 2011

Paul CLAUDEL, *L'Otage, Le Pain dur et Le Père humilié*, Folio, 2005

Autour de Claudel

Cahier Paul Claudel VII, *La Figure d'Israël*, nrf, Gallimard, 1968, 422 p.

Jacques CASSAR, *Turelure, personnage historique*, Bulletin de la société Paul Claudel, N°58-59, 2e et 3e trimestres 1975

Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Bibliothèques des idées, nrf, Editions Gallimard, 2009

Jean MOUTON, *Claudel et l'espérance, L'espérance de Claudel : de la délivrance du mal à l'annonce du mystère pascal*, Bulletin de la Société Paul Claudel, Claudel confesseur de la foi III, n°84, 4e trimestre, 1981, p. 65-75

Jacques PETIT*, La trilogie de Paul Claudel*, Comédie Française, 1968, 32p.

Emmanuel LEVINAS, *La poésie et l'impossible, en marge des livres*, Bulletin de la Société de Paul Claudel, n°33, Janvier-Mars 1969

Généralités ; Histoire

Pierre ALBERTINI, *La France au XIXe siècle (1815-1914),* Les fondamentaux, Hachette supérieur, 2003, 159 p.

Jacques-Olivier BOUDON, *Histoire de Consulat et de l'Empire*, Tempus, Perrin, 2003, 512 p.

Antoine GERMA, Benjamin LELLOUCH, Evelyne PATLAGEN, *Les juifs dans l'histoire*, Les classiques de Champ Vallon, 2011, 915 p.

Eric FOURNIER, La « belle juive » d'Ivanhoé à la shoah, Epoques Champ Vallon, 2012, 373 p.

FURET / OZOUF, *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, Champs, Flammarion, 1992

Jean-Pierre JESSENNE, *Révolution et Empire (1783-1815),* Carré histoire, Hachette supérieur, 2005, 287 p.

René REMOND, *L'Ancien Régime et la Révolution (1750-1815),* Points, Editions du Seuil, 1974, 215 p.

Benjamin STORA, *Histoire de l'Algérie Coloniale (1830-1945*), Repères, La découverte, 2004, 120 p.

Jacques SOLE, La Révolution en question, Points, Histoire, Editions du Seuil, 1988, 415 p.

Généralités ; Philosophie

François FLAHAULT, Où est passé le bien commun ?, Essai Mille et une Nuits, 2011, 252 p.

Marcel MAUSS, *Essai sur le don*, Quadrige, PUF, édition 2007, 249 p.

John Stuart MILLL, *L'Utilitarisme*, Champs classique, 1988, 181 p.

Jean-Jacques ROUSSEAU, Du contrat social, GF Flammarion, Paris, 2001, 256 p.

Michel TERESTCHENKO, *Philosophie politique, 1. Individu et société*, Les fondamentaux sciences politiques, Hachette Supérieur, 2010

Francis WOLFF, *Philosophie de la corrida*, Fayard, 2007, 325 p.

Généralités ; Littérature

ARAGON, La Semaine Sainte, Folio, 1958

Honoré de BALZAC, *Une ténébreuse affaire*, Folio Classique

CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme II*, GF Flammarion, 1966, p.103-105

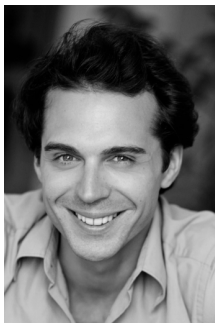
CHATEAUBRIAND, Mémoire d'Outre-tombe Tome 1, Livre de Poche, 1973, p 162-164

Albert COHEN, *Solal*, Folio, 2011

Auguste STRINBERG, *Préface Mademoiselle Julie*, GF Flammarion, 1997

L'équipe artistique

Thomas Condemine metteur en scène / comédien



Formé à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg (section jeu / promotion 2007), il a travaillé dans le cadre des ateliers de l'Ecole du TNS, avec Jean-Christophe Saïs, Christophe Rauck, Yann-Joël Collin et Eric Louis, Alain Françon et Stéphane Braunschweig.
A sa sortie de l'Ecole il joue dans *Tartuffe* de Molière dans la mise en scène Stéphane Braunschweig (TNS) et dans *La Cerisaie* de Tchekhov, mise en scène Alain Françon (Théâtre National de la Colline). En 2009, il participe à la création de *Lorenzaccio* de Musset dans une mise en scène de Yves Beaunesne. En 2010-2011 il joue dans *Lulu* de Wedekind, mise en scène Stéphane Braunschweig (Théâtre National de la Colline) et dans *Mille francs de récompense* de Hugo, mis en scène par Laurent Pelly.
Parallèlement à son parcours d'acteur, Il met en scène, avec Marianne Serra, *Platonov* de Tchekhov (2003) et *Roméo et Juliette* de Shakespeare (2004) ; puis au TNS, il met en scène, *Richard III, ou l'horrible nuit d'un homme de guerre* de Carmelo Bene (2007). En 2010, il monte *L'Echange* de Paul Claudel à la Rose des vents / Scène nationale de Lille-Villeneuve d'Ascq. Il vient de créer *Hetero,* un texte contemporain de Denis Lachaud à la Comédie Poitou-Charentes, où il est actuellement artiste associé

Isis Fahmy dramaturge

Diplômée d'Esthétique à Panthéon-Sorbonne, après Hypokhâgne et Khâgne, elle suit les cours de Marc Jimenez sur la création contemporaine. Entrée à Science Po Aix, elle en sort diplômée en 2012. Ses recherches se concentrent sur le croisement des concepts philosophiques à des oeuvres et donnent lieu à la publication d'un article avec le philosophe Michel Terestchenko sur *Le paradigme du don dans l'œuvre de Romain Gary* au journal du Mauss. Passionnée de danse, elle interviewe pour Le Monde Angelin Preljocaj. Elle joue dans *L'histoire du soldat* au Grand Théâtre de Tours sous la direction de Karin Romer avec l'Orchestre de Tours dirigé par Jean-Yves Ossonce et suit, à Londres, les cours d'improvisation de Mark Phoenix (2009). Elle assure avec Sandrine Pirès l'assistanat de mise en scène auprès de Pierre Guillois sur *Le Brame des biches* de Marion Aubert (Théâtre du Peuple, 2011). En 2012, elle intègre La Manufacture (Haute Ecole de Suisse Romande) en section Mise en scène.

Camille Vallat scénographe et costumière

Architecte DPLG diplômée en 2007, Ecole Nationale Supérieure d'architecture de Paris Belleville et à l'Université de Rome III. Elle intègre la section scénographie et costumes de l'école du Théâtre National de Strasbourg en 2008 (groupe 39) et se forme notamment auprès de Julie Terrazzoni, Jacques Nichet, Jean Jourdheuil, Jean Pierre Vincent, Valère Novarina et Philippe Marioge, Gildas Milin et Claude Régy. Elle est assistante aux Costumes de Manon Gignoux pour la Cerisaie de Tchékhov mise en scène de Julie Brochen au TNS et à l'Odéon (2010). Elle réalise la scénographie de *Faust de* Goethe, mise en scène d'Hugues de la Salle, joué au TNS et au Piccolo Teatro de Milan (2010) ainsi que les costumes de *Rien n'aura eu lieu* de Kevin Keiss, mise en scène d'Amélie Enon au TNS (2011). Elle débute alors une collaboration avec Jean pierre Vincent ; scénographie de Grand Peur et Misère du lllème Reich de Brecht et de Woyzeck de Bùchner, au TNS (2011), et actuellement les *Suppliantes* d'Eschyle qui sera jouée au Théâtre du Gymnase à Marseille en 2013.

Tatiana Elkine créatrice lumière

Après une licence d'arts appliqués à Toulouse, Tatiana rencontre la lumière de spectacle auprès d'Alain LeNouëne (au théâtre Daniel Sorano de Toulouse) puis travaille comme régisseuse lumière à la Cave Poésie René Gouzenne à Toulouse. Elle intègre la section lumière de l'école du TNS, où elle découvre également la régie plateau et la construction. Elle se forme notamment auprès de Gildas Milin, Joël Jouanneau, Wajdi Mouawad, Philippe Berthomé,. Elle crée la lumière pour *Funérailles d'hiver* d'Hanokh Levin mis en scène par Maëlle Poésy et le *Conte d'Hiver* de W. Shakespeare mis en scène par Pauline Ringeade. En 2011 et 2012, elle s'occupe de la régie plateau sur les tournées des *Femmes Savantes* de Molière mis en scène par Marc Paquien, puis travaille en tant qu'éclairagiste auprès de plusieurs compagnies : le Théâtre de l'Or Bleu pour *La Mouette* de Tchékhov dont elle signe aussi la scénographie, la Compagnie Aquilon pour *Tout le Monde veut vivre* de Hanokh Levin, et la Compagnie Keti Irubetagoyena pour *Embrassez-les tous* lors du Festival Impatience 2012.

Xavier Bazin

Formation au cours Florent, au Conservatoire National de région de Strasbourg et au Conservatoire de Stuttgart. Il suit une formation « d'art clownesque » dirigé par Vladimir Anianiev (centre GITIS Moscou), et une formation de gestuelle corporelle avec Mickaël Kroutov (GITIS). Il travaille avec Mickaël Kroutov dans *Les Emigrés* de Slamovir Mroszeck (Avignon, 1996), Bertrand Taschen dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Le pain de Roméo* d'Olivier Py ; avec Vincent Chatraix dans *Escurial* de Gelderode, Thomas Durand dans *Roberto Zucco, Combat de Nègre et de Chiens* de B.M. Koltès et *Le Premier* de Israël Horovitz (1998-2003). Il porte aussi ses textes à la scène, comme *Les Frères Normal*, en collaboration avec Thomas Durand (1999). Il met en scène *En Pleine Mer* de Slamovir Mroszeck, *En Attendant Godot* de S.Beckett (2003 et 2006, Festival ThéatrA Ciel Ouvert de Collioure) et travaille comme assistant à la mise en scène de Jean-Pierre Garnier sur *Les Enfants* de E. Bond et *Je Rien Te Deum* de F.Melquiot (Maison de la Poésie, Paris et CDN Reims, (2006-2007).

Anne Benoit

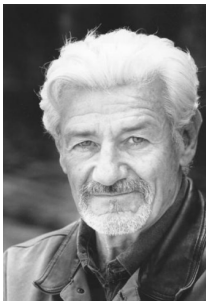
Formée aux ateliers du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez, Sophie Loucachevsky et Aurélien Recoing, elle fait ses débuts au théâtre sous la direction d'Antoine Vitez dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo et réitère l'expérience quelques temps plus tard pour *Le Soulier de satin* de Paul Claudel. Elle travaille avec des metteurs en scène comme Sophie Louachevsky, Jean-Louis Jacopin, Antonio Arena, Laurence Février et Jacques Baillon. Alain Françon fait régulièrement appel à elle comme pour *La Dame de chez Maxim* de Feydeau, *Britannicus* de Racine, *La Remise* de Roger Planchon ou encore *L' Hôtel du Libre-Echange* au théâtre de la Colline.

Parallèlement, Anne Benoît entame une carrière au cinéma et tourne notamment dans *Lady Chatterley* de Pascal Ferran, *Paris* de Cédric Klapisch ou *Darling* de Christine Carrière.

Marianne Fabbro

Formation à la Classe Libre des Cours Florent et au conservatoire du XVIème. Elle a pour professeur Michel fau, Stéphane Auvray-Nauroy, Jean-Pierre Garnier, Cyril Anrep et Philippe Sire.
En 2004 elle joue dans *le Paradis sur Terre* d'Eric Dumez, mise en scène Jean-Claude Drouot (Théâtre du Rond-Point), en 2006 dans *Gibiers du Temps* de Gabily, mise en scène Christelle Larra et *La Ravissante Ronde* de Schwab, mise en scène Thomas Bouvet (Théâtre 13). En 2007 elle joue dans *L'Opéra du Dragon* de Muller, mise en scène Joséphine Serre (Théâtre du Soleil, Cartoucherie), en 2008 dans *Segou et Chapeaux*, mise en scène Assane Timbo (Théâtre du Trianon). En 2009 elle joue et dans *L'Epreuve* de Marivaux, mise en scène Tommy Weber (Théâtre du marais) et en 2010 dans *Volatiles* de Joséphine Serre dans une mise en scène de l'auteure.

Jean Claude Jay



Il a joué dans de nombreuses pièces de théâtre : *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène d'André Engel (2005), *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst , mise en scène de Jorge Lavelli (2005), *Les brigands* de Schiller, mises en scène de Paul Desveaux (2004), *La Vie est Un songe* de Calderon mise en scène de Guillaume Delaveau (2004), *La Mouette* de Tchekhov (2002) et *Cymbeline* de William Shakespeare (2001), mise en scène de Philippe Calvario, *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford, mise en scène de jérome savary(1997), la danse de la mort d'August Strinberg, mise en scène de Lucian Pintillie (1990), *Mobie-Diq* de Marie Redonnet, mise en scène Alain Françon (1988), *Electre* de Sophocle, mise en scène d'Antoine Vitez (1985).
Au cinéma il a joué, entre autre, dans *Le coût de la Vie* de Philippe Le Guay (2003), *le Duc de Guermantes* de Raoul Ruiz (1999), *La vie de* Marianne de Benoit jacquot (1994), *Jeanne la pucelle* de Jacques rivette(1993),…

Géraldine Martineau

Formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (promotion 2008) et à la Classe Libre des cours Florent. Au CNSAD, elle a pour professeur Dominique Valadié, Andrzej Seweryn, Christiane Cohendy et Patrick Catalifo et dans le cadre des ateliers de 3ème année, elle travaille avec Jean-Michel Rabeux et Jacques Rebotier.
En 2008, elle joue dans *Penthésilée* mis en scène par J. Liermier à la Comédie Française et en 2009 dans *Le Canard Sauvage* d'Ibsen mise en scène Yves Beaunesne. En 2010 elle joue dans *Terre océane* de Danis mise en scène Véronique Bellegarde (Théâtre de la Ville) et *Roberto Zucco* de Koltès mise en scène Pauline Bureau (Théâtre de la Tempête). Elle a joué cette année dans *La Nuit des Rois* mise en scène Jean-Michel Rabeux (MC93).
Elle travaille pour le cinéma sous la direction de J.M Ribes, J.J Chervier, J. Hut, B. Rolland, S. Ors et a récemment reçu les prix d'interprétation des festivals d'Angers et de Clermont Ferrand pour le film *Aglaée* de R. Rosenberg.

Anne Suarez

Au théâtre, Anne Suarez a travaillé notamment avec Daniel Mesguich dans *Electre* de Sophocle, Laurent Pelly dans *La Vie en rose*, création, Richard Brunel dans *Dom Juan revient de guerre* de de Odön Von Horvath, Alfredo Arias dans *La Dame aux camélias* de Dumas fils, Claudia Stavisky dans *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, Michèle Foucher dans *Avant/Après* de Roland Schimmelpfennig, Jacques Weber dans *Phèdre* de Racine, *Ondine* de Giraudoux et *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand et dernièrement avec Jean-Louis Martinelli dans *Britannicus* de Racine.

Au cinéma, elle a travaillé entre autres, sous la direction de Laetitia Masson dans *La Repentie*, Benoît Jacquot dans *Adolphe*, Jean-Paul Salomé dans *Arsène Lupin*, Bertrand Blier dans *Les Côtelettes*, François Dupeyron dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Laurent Tirard dans *Molière*, Pascal Elbé dans *Tête de turc*, Maïwenn dans *Polisse* et Emmanuelle Bercot dans *Les Infidèles*.

Aymeri Suarez-Pazos

Après avoir monté et joué des classiques en région, il suit les cours Florent puis des stages professionnels à Paris. Il est par ailleurs ingénieur de formation et diplômé de Lettres Modernes. Il travaille avec Claire Lasne dans plusieurs spectacles créés au Centre Dramatique Poitou-Charentes puis joués au Festival d'Avignon, dont Dom Juan de Molière, L'homme des bois et La Mouette de Tchékhov, Hamlet de Shakespeare. Il travaille aussi avec Nicolas Fleury, (Pinocchio d'après Collodi, Lysistrata d'Aristophane), Arlette Bonnard (Esprits d'Alain Enjary), Olivier Maurin (Le Roi cerf de Gozzi), Richard Sammut (Big-Bang), Bertrand Suarez-Pazos, Françoise Le Meur (Don Quichotte).

Il est auteur de pièces, comme Big-Bang mise en scène par Richard Sammut à la Scène Nationale de Poitiers et Apura Tatam Foya, créé à la Maison du Comédien Maria Casarès. Il collabore avec Karl-Heinz Lorenzen à l'écriture d'un spectacle de clown ou Jean-Paul Rivaud pour un spectacle musical. Par ailleurs, il monte des pièces de Claudel ou Molière, crée des petites formes jouées chez l'habitant et conçoit des spectacles de poétique (Les Grandes Odes de Claudel, Fragments de voyage de Rimbaud, Eclats des Siècles…)

Créations récentes de la compagnie TPN-Theatre

L'échange de Paul Claudel

L'Echange, mise en scène T. Condemine, La Rose des Vents/scène nationale Lille-Villeneuve d'Ascq. 2010

(…) Hier soir, nous avons vécu un grand choc théâtral avec L'Echange de Paul Claudel par la compagnie TPN-Théâtre qui avait remporté le prix Passe-Portes en 2009. Mise en scène par Thomas Condemine, épaulé par la jeune dramaturge Adèle Chaniolleau, la pièce si facilement sentimentale de Claudel avait pris un relief inhabituel sous les maquillages blancs des comédiens. Fougue, engagement, drôlerie, talent, tout cela ne serait rien sans l'extrême intelligence du texte qui est à l'œuvre ici. Claudel avait dans les 24 ans quand il écrivit ce texte. Les comédiens ont peu ou proue son âge. Ils lui font crédit d'un désir de vivre total et en cela lui ressemblent. Âpre, drôle, doux-amer, audacieux, aigu, cet Echange est sûrement le plus clair, le plus clairvoyant que nous ayons vu. Xavier Bazin, Thomas Condemine, Agathe L'Huillier et l'extraordinaire Noémie Develay-Ressiguier si troublante sous sa cape de chaperon marin, entrent de plain pied dans la geste claudélienne. Merci à eux et bravo au festival de leur avoir permis d'aller au bout de ce projet splendide que l'on reverra très certainement un jour prochain. Avis aux coproducteurs avisés : ce n'est pas un Claudel de plus. C'est un moment unique !

Laurence Liban, L'Express

Entretien « L'individu face à la norme » avec Thomas Condemine, Terrasse novembre 2012

Après une mise en scène très remarquée de *L'échange* de Paul Claudel, Thomas Condemine, artiste associé à la Comédie Poitou-Charentes, a choisi de monter le texte percutant et original de Denis Lachaud, qui ouvre la réflexion sur les rapports hommes/femmes et au-delà sur les rapports sociaux dominants/dominés, *« résultat complexe et fonctionnel d'une fabuleuse accumulation d'expérience »*, selon les mots d'un personnage…
Qu'est-ce qui vous a motivé dans ce texte de Denis Lachaud ?

Thomas Condemine : J'ai dans un premier temps découvert l'un de ses romans, *J'apprends l'allemand*, exposant le parcours d'un jeune homme qui apprend que son grand-père a été gardien SS pendant la guerre, et mettant en lumière les diverses réactions au sein de la famille. Ce roman pose la question de l'héritage, du monde en tant qu'invention sociale et humaine façonnée par des règles. Lorsque le monde dans lequel on vit est chamboulé, comment se situe-t-on par rapport à la norme ? La pièce *Hetero* explore aussi de façon originale et percutante la question de l'héritage et celle de l'individu par rapport à la norme, sur le plan du genre. En effet, la pièce met en scène cinq hommes : Père 1, Père 2 (les parents du Fils), le Fils, le Promis, et Negos (l'entremetteur qui présente le Promis au Fils afin de conclure un mariage). Dans ce monde unisexe violent et codifié où il est nécessaire de faire preuve de sa virilité, les hommes doivent se marier, mais tous n'ont pas le même rôle : certains travaillent, d'autres enfantent et restent à la maison. A travers cette approche étrange et d'un humour féroce, la pièce met en œuvre un regard nouveau sur la question du genre, déclenche toute une réflexion sur la société, sur les idéaux, les utopies, le désir, le sexe ; elle éclaire les rapports sociaux, met en place une réflexion sur les rapports entre dominants et dominés et sur la façon dont ces rapports se transmettent et se perpétuent.

Comment définissez-vous l'aspect comique de la pièce ?

T. C. : A l'épreuve du plateau, l'écriture demeure drôle mais c'est très grinçant, car la situation d'oppression existe et elle est immédiatement perceptible. Il y a quelque chose de très lourd derrière ce comique, quelque chose qui évoque nos conditionnements au sein de la société. Les acteurs maquillés sont des sortes de clown blanc, réunissant le comique et le tragique.

Comment s'exercent ces rapports dominants / dominés dans la pièce ?

T. C. : De manière souterraine, et par la parole, car les personnages ne peuvent pas être différenciés ni par leur jeu ni par leur physique. L'auteur s'amuse de manière cruelle à mettre en jeu l'archétype de l'hétérosexualité hégémonique – l'homme viril blanc qui réussit – et le distribue dans tous les rôles. Au spectateur de reconnaître les uns et les autres. Les femmes n'ont jamais existé dans ce monde. Certaines attitudes qui seraient perçues comme drôles ou normales avec une femme deviennent choquantes avec un homme viril. Denis Lachaud règle ses comptes avec le schéma hétéronormé, il y va fort avec les dominants, et en même temps essaie de comprendre le schéma sensible par lequel la domination se poursuit. Le Promis porte une volonté de résistance, qui va échouer mais que nous allons tenter de faire vivre dans le cœur du spectateur, tandis que d'autres cherchent à se tailler une place à l'intérieur de la règle. Tel un miroir déformant, la pièce nous invite à prendre conscience de nos héritages, qui nous dépassent qu'on le veuille ou non, et réveille l'envie de changement ! Des changements en profondeur sont possibles à l'échelle de chaque individu : si le théâtre peut faire quelque chose, c'est à cet endroit.

Propos recueillis par Agnès Santi

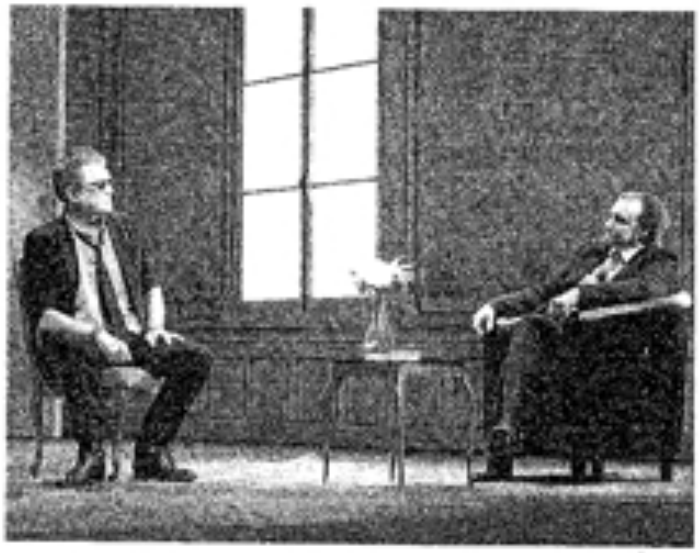
Un « Hetero » dans l'actualité ce soir à Beaulieu, Nouvelle République, novembre 2012

théâtre

Un " Hetero " dans l'actualité ce soir à Beaulieu

La comédie Poitou-Charentes propose un autre regard sur un fait de société qui occupe notre quotidien.

Comment traiter un sujet d'actualité brûlante tout en faisant semblant d'en aborder un autre ? C'est à cette expérience surprenante et riche d'enseignement que nous invite à Beaulieu la Comédie Poitou-Charentes, en présentant « Hetero », sans accent) de Denis Lachaud, mis en scène par Thomas Condemine. Dès le départ, le spectateur est plongé dans un univers de science-fiction où les femmes sont inexistantes : un homme de 40 ans, célibataire, est sommé de trouver un mari par ses deux pères pour perpétuer son nom et sa lignée... C'est le « prétendant », l'homme qui sera le maître (le capitaine) et travaillera pour entretenir sa famille. Il doit trouver un « promis », homme également (le soldat), qui fera les enfants et la cuisine en s'y consacrant entièrement...



Bertrand Farge et John Arnold négocient les conditions du mariage.

Toute ressemblance...

Les deux pères finissent par faire appel à un marieur pour trouver l'heureux élu. Or, le "promis" se trouve être précisément le patron du "prétendant" à qui il refusait jusqu'alors toute augmentation! Il faudra donc que le businessman accepte d'abandonner son métier et de devenir l'esclave de son ancien subordonné... Sera-t-il capable de ce sacrifice héroïque? Il tente de fléchir son futur conjoint dominateur en lui demandant «quelques ajustements dans sa conception du monde»: «*je suis le même que toi*», lui déclare-t-il. Toute ressemblance avec la réalité est bien entendu fortuite...

Comique au départ, la situation finit par virer au drame, quand le père dominant veut imposer sa volonté par la force. S'agit-il d'une pièce sur le mariage homosexuel ou sur l'inégalité hommes-femmes? Les deux thèmes sont ici étroitement imbriqués et se superposent habilement. La crudité des situations éclaire le spectateur qui peut ainsi jeter un regard nouveau sur ses propres préjugés dont il peut se "purifier" (catharsis).

Une farce tragique profonde...

Les comédiens sont tous remarquables: Christian Caro le "papa" procréateur affectueux, John Arnold "le père", cyniquement impérieux, Valentin de Carbonnières le "prétendant", tout en finesse, Yvon Martin le "promis" virevoltant et pugnace, Bertrand Farge, le marieur, étincelant de machiavélisme. La mise en scène est sobre mais pleine de trouvailles. Une farce tragique forte, audacieuse, fantaisiste et profonde, jouée pour la première fois en France et qui mérite le plus grand succès.

Corr. Alain le Petit

« Hetero », de Denis Lachaud, au centre d'animation de Beaulieu, mise en scène de Thomas Condemine, samedi 10 novembre à 20 h30, dimanche 11 à 17 h et lundi 12 à 20 h 30. Entrées de 3,5 à 13 €. Discussion possible avec l'auteur à la fin de chaque représentation.