

L'Échange

première version

Paul Claudel



cahier
du TNP

18

L'Échange

première version

de **Paul Claudel**

mise en scène **Christian Schiaretti**

avec

Francine Bergé

Lechy Elbernon

Louise Chevillotte Marthe

Robin Renucci

Thomas Pollock Nageoire

Marc Zinga Louis Laine

scénographie **Fanny Gamet**

son **Laurent Dureux**

lumières **Julia Grand**

costumes **Mathieu Trappler**

maquillage

Françoise Chaumayrac

conseil littéraire

Guillaume Carron

assistante à la mise

en scène **Marion Lévêque**

corps **Graham Fox**

voix **Emmanuel Robin**

stagiaire à la mise

en scène **Salomé Vieira**

stagiaire à la scénographie

Lucile Lacaze

production

Théâtre National Populaire

coproduction

Théâtre Les Gêmeaux-Sceaux,

Scène nationale

participent à la représentation

régisseur général **Julien Imbs**

régisseur plateau

Fabrice Cazan

machiniste-cintri

Aurélien Boireaud

machiniste-constructeur

Jean-Pierre Juttet

régisseuse lumière

Mathilde Foltier-Gueydan

électricien **Bruno Roncetto**

régisseur son **Alain Perrier**

chef habilleuse

Sophie Bouilleaux-Rynne

régie habillage **Claire Blanchard**

habilleuse **Lætitia Tricoire**

perruques, maquillages

Françoise Chaumayrac

ont aussi participé à la création

chef machiniste

Marc Tripard

régisseurs plateau

Pascal Hernandez, Patrick Doirieux

machinistes-cintri

Ariel Dupuis, Iban Gomez,

Romain Philippe-Bert

machinistes **Margaux Capelier,**

Solène Ferréol, Julien Froissart,

Denis Galliot, Thierry Guicherd,

Olivier Seigneurie,

Stéphane Wachowiak

régisseur principal lumière

Rémy Sabatier

régisseur lumière

Mathieu Gignoux-Froment

électriciens **Élise Anstett,**

Agnès Envain, Clément Lavenne,

Julien Louisgrand, Arianna Thöni

régisseur principal son

Laurent Dureux

régisseurs son

Marie Anglade, Éric Jury

maquilleuse/coiffeuse

Annick Dufraux

stagiaire lumière

Jessica Maneveau

réalisation du décor

dans les Ateliers du TNP

chef d'atelier **Laurent Malleval**

chef constructeur **Yannick Galvan**

chef menuisier **Michel Caroline**

menuisier **Jean-Luc Chevassus**

chef serrurier **Isabelle Cagnard**

serrurier **Daniel Gonzales**

chef décorateur

Mohammed El Khomssi

décorateurs **Christelle Crouzet,**

Claire Gringore

accessoiriste **Patrick Doirieux**

stagiaires **Anaïs Dimeglio,**

Alyssa Soutier, Maëlle Piana

atelier de réalisation

des costumes

chef d'atelier **Mathilde Brette**

réalisation des costumes

Claire Blanchard

création et tournée

◇ **Les Gêmeaux - Sceaux**

du 15 nov. au 1^{er} déc. 2018

◇ **Théâtre National Populaire**

du 6 au 22 déc. 2018

◇ **La Coursive - La Rochelle**

du 15 au 18 janv. 2019

◇ **Comédie de Picardie -**

Amiens

du 23 au 25 janv. 2019

◇ **La Comédie de Valence**

du 12 au 13 mars 2019

◇ **La Comédie**

de Saint-Étienne

du 2 au 4 avril 2019

arte

un événement
télérama

3
ouvergne
rhône-alpes

SYTRAL

RCF
RADIO
LA JOIE SE PARTAGE

SOCIÉTÉ
DES LECTEURS
DU RHONDE

culture

L'Échange

première version

Directeur de la publication
Christian Schiaretti
responsables de la publication
Jean-Pierre Jourdain
Heidi Weiler
conception graphique
Perluette & BeauFixe
secrétariat de rédaction/
documentation **Heidi Weiler**
lectrice correctrice **Claudia Herlic**

ISSN 1763-1408

Imprimerie Valley, octobre 2018
Licences: 1-145339;
2-1000160; 3-145341

Le Théâtre National Populaire
Centre dramatique national,
est subventionné par
le Ministère de la Culture
et de la Communication,
la Ville de Villeurbanne,
la Région Auvergne-Rhône-Alpes
et la Métropole de Lyon.

3 **Connaissance de l'Est**

Paul Claudel

4 **Le vers lyrique, c'est l'iambe**

Anne Ubersfeld

11 **Mémoires improvisés**

Paul Claudel

18 **Business et Violons**

Guillaume Carron

31 **Le quatuor à cordes**

Nans De Jesus

32 **Sagesse divine, sagesse pratique**

Michel Lioure

34 **Un état de silence**

Paul Claudel

37 **Lettre aux comédiens**

Christian Schiaretti

Poèmes, extraits de pièces et citations

6 *L'Échange* Paul Claudel

7 *Agamemnon* Eschyle

10 *Dans la cabine des vaisseaux
en mer* Walt Whitman

17 *Faust* Johann Wolfgang von Goethe

20 *Procès en séparation de l'Âme et
du Corps* Pedro Calderón de la Barca

35 *Mauvais sang* Arthur Rimbaud

40 *Quartett* Heiner Müller

48 *Délires II. Alchimie du verbe*
Arthur Rimbaud



Paul Claudel à vingt-et-un ans © Indivision Paul Claudel

New York est une gare terminus, on a bâti des maisons entre les *tracks*, un *pier* de débarquement, une jetée flanquée de *wharfs* et d'entrepôts; comme la langue qui prend et divise les aliments, comme la lnette au fond de la gorge placée entre les deux voies, New York entre ses deux rivières, celle du Nord et celle de l'Est, a, d'un côté, sur Long Island, disposé ses docks et ses soutes; de l'autre, par Jersey City et les douze lignes de chemins de fer qui alignent leurs dépôts sur l'*embankment* de l'Hudson, elle reçoit et expédie les marchandises de tout le continent et l'Ouest; la pointe active de la cité, tout entière composée de banques, de bourses et de bureaux, est comme l'extrémité de cette langue qui, pour ne plus continuer que la figure, se porte incessamment d'un point à l'autre.

Le vers lyrique, c'est l'iambe

Anne Ubersfeld
Paul Claudel,
poète du XX^e siècle,
Actes Sud-Papiers,
collection Apprendre

Claudiel s'ennuierait à New York avec un travail peu excitant sous la férule d'un patron dépourvu d'intérêt, s'il n'y avait l'œuvre et, parallèlement à l'écriture, la lecture: il emprunte à la bibliothèque de l'université toute une documentation sur Eschyle, auquel il rêvait déjà à Paris. Eschyle dont l'œuvre doit lui donner l'exemple d'une ouverture possible par rapport au modèle classique d'un théâtre uniquement fondé sur les relations individuelles. Reprendre à un autre niveau cette image des collectivités déjà présente dans *La Ville*. Mettre en scène toute une cité avec ses problèmes et son histoire, lui donner une durée plus large, c'est ce que montre Eschyle à Claudel. Et pour cet insatiable, la possibilité peut-être de dépasser les limites d'une seule œuvre: la trilogie... À cela se superpose un élément essentiel, le vers. C'est Eschyle qui montre à Claudel comment se passer de l'alexandrin: «Eschyle me donnait la formation prosodique dont j'avais besoin. Le vers dramatique par excellence ou le vers lyrique, c'est l'iambe.»⁽¹⁾ L'iambe, c'est-à-dire l'association d'un temps fort et d'un temps faible.

Alors, pour comprendre l'écriture poétique du plus grand poète épique, comment mieux faire que de le traduire? Il se met à la traduction d'*Agamemnon*, une tâche qui coïncide avec l'écriture de *L'Échange* et la reprise de *Tête d'or*: «C'est un travail passionnant. C'est un texte quasi oraculaire, avec des sous-entendus d'une obscurité sacrée, plein de ruines et de trous, avec des épithètes, des régimes suspendus dans le vide. C'est un travail de devin autant que de traducteur.»⁽²⁾ Tout se passe comme si Eschyle encourageait toutes les formes de création: le matin il travaille à *L'Échange*, «le soir je m'amuse à écrire dans les marges de *Tête d'or*, ou avec *l'Agamemnon* qui me semble bien marcher.»⁽³⁾

La traduction d'*Agamemnon* est autant plus intéressante qu'elle montre une grande fidélité par rapport au vers grec: il s'agit de respecter le contenu d'un texte dont la forme est donnée, ligne après ligne. S'unissent une sorte de précision littérale et la tentative, très souvent heureuse, d'offrir à un ensemble de mots défini d'avance sa force poétique. Ainsi se crée pour Claudel sa propre forme, le «vers» ou «verset» claudélien. Le problème des dieux grecs se pose à lui: comment traduire le surnaturel dans un univers

si loin de la pensée chrétienne? Comment dans Eschyle se présente l'idée de Dieu? Difficile pour le poète. De là de temps à autre des «torsions», comme le fait de traduire le grec *daimon*, qui signifie «force surnaturelle» et à la limite «destin», par le mot «démon» dont la couleur négative est évidente en français.

Entre-temps, les circonstances ont permis à Claudel de quitter New York. «Le 1^{er} décembre il est envoyé comme gérant du consulat à Boston où il séjournera jusqu'au 15 février 1895.»⁽⁴⁾ Il s'y épanouit, aidé par une amitié toute nouvelle pour «un personnage énigmatique, Christian Larapédie, ancien premier violon de l'Opéra, passionné de lutherie, conduit par on ne sait pas quels détours vers l'administration consulaire. Un compagnon investi d'un étonnant pouvoir de fascination.»⁽⁵⁾ Si proches, les deux amis, que l'on a pu s'en inquiéter. C'est mal connaître Claudel et sa passion de la femme... Mais avec son compagnon, il se promène dans la campagne du Massachusetts. Claudel poète écoute les compositions musicales de son ami où il entend deux voix, «le passé et l'immuable, l'irrévocable et l'éternel. L'une appelle et l'autre se rappelle.»⁽⁶⁾ Ces deux voix que le poète ne cessera d'entendre et de faire chanter – sa contradiction intime et féconde.

⁽¹⁾ *Mémoires improvisés*, entretiens avec Jean Amrouche, Gallimard, Les cahiers de la NRF.

⁽²⁾ Lettre à Maurice Pottecher, 29 septembre 1893.

⁽³⁾ Janvier 1894.

⁽⁴⁾ Gérard Antoine, *Claudiel ou l'Enfer du génie*, Robert Laffont.

⁽⁵⁾ *Ibid.*

⁽⁶⁾ *Ibid.*

Je ne me retirerai point comme une sorcière
 au fond d'un puits de mine,
 Étudiant une telle imprécation
 Que le fer des charpentes fléchisse comme
 du plomb et que l'épidémie
 Enlève les enfants comme plein de mannes
 d'oiseaux morts,
 Et que des torrents de flammes jaillissent
 des marchés et de la fondation des villes!
 Mais je porte dans la chaleur de ma bouche
 une dissolution plus parfaite,
 Soit que je fasse signe à l'adolescent
 Que c'est lui que j'aime entre tous, le nouveau-né!
 soit que le vieillard au menton hérissé
 de crin blanc approche
 Le rond difforme de sa bouche aux bords épais!
 Et ils ne s'approchent point de moi en vain; mais
 ils emportent de moi de la semence,
 Fraude, fureur, poison, perversion fondue
 de la femme et perte des enfants,
 Cupidité, gloutonnerie, malice, dégoût du travail
 et de la peine, et correspondance
 de la punition!
 Et le mal n'est point pour un seul, mais il se
 propage sans fin,
 Car il est touché dans son hérédité.
 Et telle est la joie que je donne.

Paul Claudel
L'Échange, Lechy
 Elbernon, acte III

Mais maintenant la prophétie de dessous
 ses voiles
 Ne te regardera plus comme une
 nouvelle mariée.
 Elle éclate, et sous le vent elle se soulève
 À la rencontre du soleil levant comme
 une vague,
 Pour déferler dans le rayonnement
 de cette calamité
 Pire! Je ne t'instruirai plus par des énigmes.
 Et soyez-moi témoins comment tout d'une
 course j'ai mis
 Le nez sur la piste des antiques forfaits.
 Car de cette demeure il est un chœur
 qui ne s'éloigne pas,
 Faisant un concert malplaisant,
 car les paroles n'en sont pas heureuses.
 Et dans le sang humain dont elles
 se nourrissent ayant pris
 Plus de rage, la troupe fait ici son logement,
 Difficile à mettre dehors, des Erinnyes
 congénères:
 Et elles chantent un hymne sur la demeure
 où elles font leur siège,
 La primitive offense, et chacune prenant
 sa partie a détesté
 Le lit fraternel fatal à celui qui l'a foulé.

Eschyle *Agamemnon*,
 Cassandre, texte
 français Paul Claudel,
 Gallimard, NRF

C'est le gain qui porte au travail

Chez les peuples démocratiques, où il n'y a point de richesses héréditaires, chacun travaille pour vivre, ou a travaillé, ou est né de gens qui ont travaillé. L'idée du travail, comme condition nécessaire, naturelle et honnête de l'humanité, s'offre donc de tous côtés à l'esprit humain. Non seulement le travail n'est point en déshonneur chez ces peuples, mais il est en honneur; le préjugé n'est pas contre lui, il est pour lui.

Alexis de Tocqueville
(1805-1859),
*De la démocratie
en Amérique, Tome 2*

Aux États-Unis, un homme riche croit devoir à l'opinion publique de consacrer ses loisirs à quelque opération d'industrie, de commerce ou à quelques devoirs publics. Il s'estimerait mal famé s'il n'employait sa vie qu'à vivre. C'est pour se soustraire à cette obligation du travail que tant de riches Américains viennent en Europe: là, ils trouvent des débris de sociétés aristocratiques parmi lesquelles l'oisiveté est encore honorée. L'égalité ne réhabilite pas seulement l'idée du travail, elle relève l'idée du travail procurant un lucre. Dans les aristocraties, ce n'est pas précisément le travail qu'on méprise, c'est le travail en vue d'un profit.

Le travail est glorieux quand c'est l'ambition ou la seule vertu qui le fait entreprendre. Sous l'aristocratie, cependant, il arrive sans cesse que celui qui travaille pour l'honneur ne soit pas insensible à l'appât du gain. Mais ces deux désirs ne se rencontrent qu'au plus profond de son âme. Il a bien soin de dérober à tous les regards la place où ils s'unissent. Il se la cache volontiers à lui-même. Dans les pays aristocratiques, il n'y a guère de fonctionnaires publics qui ne prétendent servir sans intérêt l'État. Leur salaire est un détail auquel quelquefois ils pensent peu, et auquel ils affectent toujours de ne point penser. Ainsi, l'idée du gain reste distincte de celle du travail. Elles ont beau être jointes au fait, le passé les sépare. Dans les sociétés démocratiques, ces deux idées sont, au contraire, toujours visiblement unies. Comme le désir de bien-être est universel, que les fortunes sont médiocres et passagères, que chacun a besoin d'accroître ses ressources ou d'en préparer de nouvelles à ses enfants, tous voient bien clairement que c'est le gain qui est, sinon en tout, du moins en partie, ce qui les porte au travail. Ceux mêmes qui agissent principalement en vue de la gloire s'approprient forcément avec cette pensée qu'ils n'agissent pas uniquement par cette vue, et ils découvrent, quoi qu'ils en aient, que le désir de vivre se mêle chez

eux au désir d'illustrer leur vie. Du moment où, d'une part, le travail semble à tous les citoyens une nécessité honorable de la condition humaine, et où, de l'autre, le travail est toujours visiblement fait, en tout ou en partie, par la considération du salaire, l'immense espace qui séparait les différentes professions dans les sociétés aristocratiques disparaît. Si elles ne sont pas toutes pareilles, elles ont du moins un trait semblable. Il n'y a pas de profession où l'on ne travaille pas pour de l'argent. Le salaire, qui est commun à toutes, donne à toutes un air de famille. Ceci sert à expliquer les opinions que les Américains entretiennent relativement aux diverses professions.

Les serviteurs américains ne se croient pas dégradés parce qu'ils travaillent; car autour d'eux tout le monde travaille. Ils ne se sentent pas abaissés par l'idée qu'ils reçoivent un salaire; car le président des États-Unis travaille aussi pour un salaire. On le paye pour commander, aussi bien qu'eux pour servir. Aux États-Unis, les professions sont plus ou moins pénibles, plus ou moins lucratives, mais elles ne sont jamais ni hautes ni basses. Toute profession honnête est honorable.

Dans la cabine des vaisseaux en mer,
L'infini du bleu expansivement
de tous côtés,
Vents sifflant, vagues musicales,
immenses vagues impérieuses,
Ou peut-être à bord d'une barque
solitaire balançant
sur l'épaisseur marine,
Emplie de foi joyeuse, déployant
ses voiles blanches,
Épousant l'éther dans l'étincellement
d'écume du jour, ou sous
la foule des étoiles nocturnes,
Par des marins jeunes ou vieux
je serai lu, réminiscence
de la terre,
Dans la perfection des rapports, enfin.

*Voici nos pensées de voyageurs,
Voici que la terre seule la terre ferme
n'apparaît plus, diront-ils alors,
Voici que le ciel tend son arc
sur nos têtes, nous sentons
le vacillement du pont sous
nos pieds,*

*Nous sentons les longues
pulsations, le flux le reflux
du mouvement infini,*

*Les tonalités du mystère invisible,
les vastes vagues suggestions
de la salure liquide,
des syllabes fluides et liquides,*

*Le parfum, le craquement léger
des cordages, le rythme
mélancolique,*

*L'horizon sans bornes, l'horizon
brumeux lointain, tout nous
accompagne,*

*Et voici devant nous le poème
de l'océan.*

*Ne faiblis pas mon Livre, accomplis
ton destin,*

*Toi qui n'es pas réminiscence
de la terre seule,*

*Toi qui navigues telle la barque
solitaire sillonnant le ciel,
barque de but inconnu
et cependant de foi totale,*

*Va de conserve avec tous les
vaisseaux, va vogue!*

*Porte-leur le pli de mon amour
(chers marins, je vous le plie
dans le pli de chaque feuille);*

*Accélère, mon Livre! déploie tes voiles
blanches ma petite barque
à travers les vagues
impérieuses,*

*Musique, fais voile, emporte apporte
au-delà de l'infini du bleu
à toutes les mers,*

*Ce chant que je destine aux marins
et leurs vaisseaux.*

Walt Whitman *Feuilles
d'herbe* « Dans la
cabine des vaisseaux
en mer », texte français
Jacques Darras,
Poésie/Gallimard

Mémoires improvisés

Jean Amrouche L'idée d'Échange, le mot même apparaît, me semble-t-il, pour la première fois dans *La Ville* quand Lâla dit à Besme: « Comme l'or est le signe de la marchandise, la marchandise aussi est un signe du besoin qui l'appelle, de l'effort qui la crée. Et ce que tu nommes échange, je le nomme communion ». Il s'agit donc d'une notion générale, d'une loi susceptible de régir les relations humaines; mais sans doute est-il des choses qui ne peuvent pas être échangées, que nous n'avons pas le droit d'échanger, et peut-être ces choses sont-elles les plus précieuses, les seules précieuses, car elles ont une manière de valeur absolue, pour celui à qui elles sont confiées ou données, comme le montre, par exemple, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Je voudrais vous demander pourquoi cette proposition générale que j'exprime ici d'une manière abstraite et assez plate s'est imposée à vous jusqu'à devenir la matière d'un drame?

Paul Claudel
Entretiens avec
Jean Amrouche
Mémoires improvisés,
extraits des chapitres
XIII et XV,
Gallimard, NRF

Paul Claudel La notion d'Échange, telle que vous me la dites, il me semble en connaître le sens précis. Échange signifie, en général, se priver d'une certaine chose pour en obtenir une autre; par exemple nous avons une valeur, nous la vendons pour en acheter une autre. Mais dans ce drame, je ne vois pas qu'aucun des personnages se prive de quelque chose qui lui appartient, afin d'en obtenir une autre qu'il ne possédait pas. Plutôt qu'un échange, il semble qu'il s'agit d'un concert. Des âmes très différentes par leurs points de vue, par le but qu'elles poursuivent, trouvent cependant qu'elles ont, en leur possession, dans ce que les scolastiques appellent un habitus, le moyen de concorder avec d'autres et de provoquer leur possession, leur habitude, a une richesse qu'ils ne possédaient pas, de sorte que sans se priver, sans se priver d'un bien qu'ils possèdent, ils acquièrent, ils mettent cependant en exploitation, si l'on peut dire, ce bien qu'ils avaient, de manière à lui faire donner des conséquences plus riches; chacun acquiert une valeur en somme de provocation. De même que dans un concerto la valeur du violon ou de l'alto est provoquée, poussée à son plein exercice, par le dialogue de l'autre violon et du violoncelle. Et le mot Échange aurait plutôt dans ce drame une valeur musicale.



Statue de la Liberté, New York © TopFoto / Roger-Viollet

Jean Amrouche Une valeur musicale et non pas une valeur proprement spirituelle ou métaphysique, comme celle que j'ai essayé d'expliquer tout à l'heure ?

Paul Claudel Ce serait dans le rapport qu'elles ont avec tout de même une valeur musicale ; il n'y a pas d'échange en ce sens que, dans le sens qu'on emploie en général pour ce mot, on se prive d'une chose pour en obtenir une autre ; là, aucun des protagonistes ne se prive de quoi que ce soit.

Jean Amrouche J'ai l'impression que je suis obligé de vous contredire, car il me semble bien que Laine — et nous reviendrons tout à l'heure sur la psychologie, si j'ose dire, de ce personnage —, il me semble bien que Laine, lorsqu'il accepte mille dollars de Thomas Pollock Nageoire, pour abandonner sa femme que convoite Thomas Pollock Nageoire, fait vraiment abandon de quelque chose qui lui appartient et qu'il se prive définitivement de sa femme ?

Paul Claudel C'est exact dans un certain sens, les mille dollars pour lui ne sont qu'une occasion, qu'un prétexte de continuer dans la ligne qui est la sienne, et pour laquelle la compagnie qu'il avait vouée pendant quelque temps à l'un des instruments, lui paraît moins intéressante que celle que lui proposent les deux autres. Les mille dollars ne sont qu'un moyen pour lui d'enrichir, si vous voulez, sa conception de la vie. L'idée que vous me proposez est un peu juste, si l'on substituait aux mille dollars, Lechy Elbernon, par exemple : en effet, Laine prend Lechy Elbernon, non seulement pour elle-même, mais parce que c'est un moyen pour lui de fausser compagnie à Marthe dont il a assez.

À ce point de vue là, vous avez complètement raison, et de même l'occasion que lui offre Thomas Pollock, il la saisit également, toujours pour la même raison.

Jean Amrouche Vous mettez l'accent sur le drame dans son ensemble, et implicitement vous faites intervenir un personnage essentiel qui serait soit celui de l'auteur, soit encore plus profondément celui du destin qui est le meneur de jeu, lequel tient la clé des quatre personnages.

Paul Claudel C'est cela.

Jean Amrouche Mais de mon point de vue, j'essaye plus exactement de me couler dans le destin de chacun des personnages, qui ne voit pas l'ensemble de la partie, mais qui ne peut voir, et à peine, que la partie qu'il joue lui-même.

Paul Claudel C'est là l'erreur, parce que dans ce drame les quatre personnages sont inséparables l'un de l'autre, aucun des personnages n'a été conçu séparément, il était conçu en fonction des autres personnages; par lui-même il serait difficile de savoir ce qu'il est et ce qu'il vaut. Il ne vaut et il n'existe que par comparaison aux trois autres.

Jean Amrouche Je crois que c'est vrai non seulement de ces personnages, mais c'est vrai de tout votre art, de quelque proposition que ce soit et je dirai même de quelque note que l'on trouve dans votre œuvre.

Paul Claudel C'est moins vrai dans *Tête d'Or*, n'est-ce pas? *Tête d'Or* a son destin particulier, il a son vœu d'exister qui est, en somme, indépendant des autres personnages qu'il rencontre. Il est dépendant d'une manière beaucoup moins serrée, beaucoup moins implicite qu'il ne l'est dans *L'Échange*, avec les trois autres personnages. Il y a une accentuation de la volonté concertante dans *L'Échange*; cela ne se trouvait pas dans *La Ville* ou dans *Tête d'Or*.

Jean Amrouche Cette accentuation produit d'abord un resserrement extrême de l'action qui me semble se rapprocher beaucoup de la façon dont Racine, par exemple, concevait l'action tragique, c'est-à-dire que votre action est réduite à l'éclatement d'une crise; toute la pièce tient dans une seule journée, d'ailleurs.

Paul Claudel Ce que vous dites est vrai, parce qu'il y a eu un moment de ma vie, cela semble curieux, c'est très ancien, cela remonte à mes années de lycée, où j'étais impressionné par Marivaux, non pas par Racine, mais par Marivaux, au point de vue de la composition. Dieu sait que je n'aime pas spécialement Marivaux actuellement, mais les pièces de Marivaux m'avaient spécialement intéressé par leur construction, par leur composition encore plus serrée, je crois, que celle de Racine. Tout l'intérêt même, à mon avis, réside dans cette composition très serrée de Marivaux.

Jean Amrouche Oui, mais cette composition est particulièrement serrée dans *L'Échange*: nous voyons bien que dès le début, dès ce qu'on pourrait appeler le prologue, les dés sont jetés et que Louis Laine ira fatalement à la mort; car Louis Laine a, dans sa nature même, d'être l'homme de la fuite, par conséquent, il ne peut pas accepter d'être enfermé dans les limites étroites de l'amour de Marthe, de l'amour sacramentel de Marthe, donc il fuira Marthe à la première occasion. Mais comme Marthe ne peut pas retenir Laine, de même Lechy Elbernon ne pourra pas le retenir.

Paul Claudel C'est cela.

Jean Amrouche Mais tandis que Marthe est vraiment la femme du sacrement, Lechy Elbernon qui est, en quelque sorte, la liberté incarnée, qui est la femme obéissant absolument et comme aveuglément à la force de son instinct, ne pourra pas accepter ce déni, elle ne pourra pas accepter l'abandon de Laine et, par conséquent, elle provoquera sa mort.

Paul Claudel Seulement, ce que chacun des personnages est impuissant à l'égard de l'autre, si l'on considère les quatre personnages isolément, les quatre personnages à eux tous le peuvent, c'est-à-dire que Lechy Elbernon, à elle toute seule, ne pourra pas retenir Laine, pas plus que Marthe, mais à eux quatre ils y parviennent, dans l'étroite enceinte du drame, dans ce moment dramatique des vingt-quatre heures, car *L'Échange* – ce qu'on n'a pas assez remarqué – observe la règle des trois unités, n'est-ce pas?

Jean Amrouche Oui.

Paul Claudel Alors, dans ce temps artificiel que constitue l'unité classique, les quatre personnages sont ensemble et quoi qu'ils fassent, ils ne peuvent pas éviter d'être ensemble pendant la courte durée du lever du soleil à son coucher, où ils sont réunis. Ce que leur tempérament les obligerait à faire, ils sont emprisonnés, pour ainsi dire, dans la nécessité dramatique, c'est là l'intérêt de la pièce justement. Une idée que j'ai développée plus tard, c'est que dans l'histoire, aussi bien dans l'histoire réelle que dans l'histoire fictive, les personnages sont provoqués par la situation; ce n'est pas une situation qu'il s'agit de développer au moyen de personnages, ce n'est pas des personnages qui trouvent leur illustration dans une situation, comme c'est le cas dans Shakespeare, c'est une situation donnée comme dans nos classiques qui provoque les personnages eux-mêmes. Alors, l'objet du dramaturge est complètement rempli, de sorte que les quatre personnages épuisent, pour ainsi dire, la situation que le dramaturge s'est proposée.

Jean Amrouche Vous avez marqué, durant notre dernier entretien, que les personnages d'un drame comme *L'Échange* sont interdépendants les uns des autres, que l'unité du drame est d'un ordre comparable à celle d'une composition musicale, et qu'entre les protagonistes il y a des correspondances, des connexions intimes.

Paul Claudel Même dans le caractère de Marthe il y a des amorces par lesquelles elle rejoint les autres. Par exemple, pourquoi cette femme, née pour la vie bourgeoise, pour la vie provinciale, pour une économie très étroite, tout à coup s'éprend-elle de ce sacripant, de ce vaurien, et va-t-elle fuir de

l'autre côté de l'océan pour aboutir finalement à mettre sa main dans celle de Thomas Pollock? Cela prouve qu'il y a des amorces d'autre chose, de même que dans certains de mes personnages, par exemple entre Turelure et Sygne, si étrange que cela paraisse, il y a tout de même des points par lesquels ils se ressemblent, par lesquels ils s'attirent ou se repoussent...

Jean Amrouche Voici ce qu'en dit Marthe en quelques mots :

Je n'aime pas ces gens d'ici...

...Je n'aime pas cet homme, quand il vous regarde ainsi fixement, la main dans la poche, comme s'il comptait dedans ce que vous valez.

Celui qui compte perpétuellement ce que vaut telle et telle chose et qui cherche à l'évaluer en dollars, c'est précisément celui que Marthe, de par sa nature même, ne peut que haïr et qu'elle ne peut que craindre; et cependant, à la fin de la pièce, elle lui donnera sa main, enfin, elle mettra sa main dans la sienne...

Paul Claudel Ils ont un point en commun, c'est le goût des valeurs positives, des choses telles qu'elles existent, le sentiment profond que ce qui existe est toujours infiniment supérieur à ce qui peut être rêvé. Mais la réalité, ils ont une perception tellement forte de l'usage qu'on peut en tirer, que ça leur paraît préférable à ce côté de rêve que représentent les deux autres personnages.

Jean Amrouche Oui, mais avec cette différence, à l'avantage de Marthe, qu'elle a, elle, le sens que les choses existent, et que parce qu'elles existent dans une large mesure elles sont sacrées, alors que Thomas Pollock Nageoire ne le sait pas, et c'est le contact de Marthe qui le lui révélera.

Paul Claudel Est-ce bien sûr qu'il ne le sache pas? Parce qu'on n'a peut-être pas remarqué, dans un des propos de Thomas Pollock, cette espèce de parabole où Laine rencontre un homme qui veut lui vendre la grâce de Dieu. Et alors Thomas Pollock dit: Comment, vous avez refusé, mais moi je n'aurais pas refusé. Tout ce qui existe, tout ce qui a une valeur, je suis là pour l'acheter...

Jean Amrouche Oui, bien sûr...

Paul Claudel Cela prouve qu'il ne refuse rien. En somme, il cherche en toute chose la valeur qu'elle a. Alors ça, c'est un sentiment par lequel il peut s'accorder avec Marthe. Tout ce qui existe a une valeur, et de même la personne humaine a une valeur. Thomas Pollock traduit ça d'une manière naïve

et barbare, par des évaluations en dollars, mais même dans l'Évangile, vous voyez souvent des évaluations matérielles de ce genre-là, n'est-ce pas? Thomas Pollock est un naïf, dans le fond, c'est un simple, n'est-ce pas? Cela ne veut pas dire qu'il n'apprécie pas. La meilleure preuve: il apprécie Marthe, il trouve en elle le goût des réalités, cette espèce de simplicité et de clarté d'esprit qui les placent devant les objets matériels, les choses qu'ils désirent acquérir, dans une espèce d'état paradisiaque...

Jean Amrouche Oui, Marthe est essentiellement ce que Thomas Pollock n'a jamais rencontré dans les femmes américaines. Il n'a rencontré que des Lechy Elbernon, que l'on achète comme on achète un cheval de luxe et qu'on entretient de même...

**Deux âmes, hélas! se partagent
mon sein, et chacune d'elles
veut se séparer de l'autre:
l'une, ardente d'amour, s'attache
au monde par le moyen des
organes du corps; un mouvement
surnaturel entraîne l'autre
loin des ténèbres, vers les hautes
demeures de nos aïeux!**

Johann Wolfgang von Goethe *Faust*,
texte français Gérard de Nerval

Guillaume Carron
conseiller
littéraire au TNP

Et si l'énigme du monde et des hommes résidait dans la musique... Symphonie ou concerto pourraient-ils nous aider à comprendre les relations humaines, les rapports de désirs, de forces et de sentiments qui structurent nos sociétés? Claudel, sans doute, aurait été séduit par ces formules, notamment concernant *L'Échange*. Car ce drame provoqué par l'argent et la cupidité peut, selon lui, être comparé à un concert. Malgré son apparence tragique, la pièce laisserait entendre un quatuor à cordes, où chaque violon répondrait à un autre. Loin de provoquer la dissolution des êtres, la dimension tragique de *L'Échange* révélerait au contraire l'harmonie des hommes et du monde.

Ce paradoxe peut être éclairé par le rapprochement entre Claudel et Schopenhauer. Pour l'un et l'autre, la dimension tragique du désir peut être dépassée à travers la musique. Il existe, chez le philosophe, une analogie entre la musique et la *Volonté* qui permet de sublimer le pessimisme de sa théorie du désir. Grâce à la distinction entre harmonie et mélodie, Schopenhauer décrit un bonheur possible dans le mouvement du vouloir humain. Claudel, qui n'aimait pourtant guère le philosophe allemand, se révèle en fait assez proche de lui. Comme Schopenhauer, il décrit une transfiguration heureuse du désir humain dans une vision musicale du monde. Les aspects tragiques de *L'Échange* sont sublimés par l'harmonie poétique et par la mélodie mise en œuvre dans cette « dramaturgie de l'or ».

En quoi *L'Échange* a-t-il l'apparence d'une tragédie? Le personnage tragique se caractérise par son âme tiraillée entre des sentiments contraires. Claudel était particulièrement sensible à ces conflits intérieurs. Lorsqu'il part aux États-Unis en 1893, il fuit sa vie familiale mais ressent aussi, une fois arrivé, un sentiment profond d'exil. Nommé diplomate à Boston, il développe des affinités apparemment contradictoires. L'auteur de *L'Échange* se lie avec des hommes d'affaires, fasciné par leur assurance et leur richesse; mais aussi avec un ancien violon de l'opéra de Paris, Christian Lapidie, artiste bohème un peu perdu. La diversité de ces goûts et de ces amitiés trahit une âme aux facettes multiples. Claudel se considérait lui-même comme une personne aux désirs contradictoires et rêvait d'une pièce incarnant cette diversité. Écrit durant son séjour aux États-Unis, *L'Échange* met alors en scène des personnages apparemment tragiques, en raison de leur vie intérieure

tumultueuse. Leur ambivalence les conduit à un désir en porte-à-faux vis-à-vis de la réalité. Elle se traduit le plus souvent dans leur rapport à l'argent. Chez Louis, par exemple, l'absence d'argent est synonyme d'un désir impossible. Attachées à une liberté rêvée, soumises à son imagination, les velléités de Laine sont utopiques. Il voudrait tout expérimenter, se voir tour à tour menuisier, conducteur de diligence, épicier, etc. Mais ce grand rêve innocent est interrompu par l'indigence. Louis reste attaché aux valeurs et au mode de vie d'une civilisation perdue, celle des Indiens, que les Américains ont chassés. Sans place dans ce monde, il est quelque part « logique » qu'il le quitte. Lui qui souhaitait jouer tous les rôles mourra avant d'en avoir incarné un seul. Alors qu'il se perd dans l'infinité de ses désirs, Thomas Pollock, lui, détient une forme de toute-puissance. La richesse permet d'endosser tous les rôles, de tout vendre et de tout connaître. Il a réalisé les rêves de Louis sans pourtant avoir souhaité en accomplir un seul. Mais son malheur est peut-être de n'avoir aucune volonté particulière alors que son amour de l'argent lui permettrait de les satisfaire toutes. Lechy, aussi, a joué tous les rôles : aucune femme ne lui est étrangère. Mais contrairement à Thomas, elle n'est pas toute-puissante. Elle se divise et explose dans la multiplicité de ces envies. Claudel la décrit ainsi: « un personnage épars », un « soleil intérieur qui se déploie dans toutes les directions, c'est pour cela qu'il est effroyable ». Lechy n'a pas de désir propre, elle ne trouve la force de réaliser ce qu'elle veut qu'à travers autrui. Là encore, les contradictions de la comédienne sont dévoilées par la symbolique de l'or. Nous ne connaissons de la richesse de Lechy que celle qu'elle détient à travers Thomas Pollock. Son argent, comme son désir, dépendent d'un autre. Dans cet univers complexe, Marthe paraît plus lucide sur le monde. Elle incarne le désir sage et rationnel, ancré dans la réalité, mais un peu triste et sans rêve. Si aimer Louis suppose la pauvreté, elle travaillera. Mais si Laine n'est plus là, alors elle se tournera peut-être vers celui qu'elle a déjà conquis: Thomas. Mais y a-t-il encore un désir lorsqu'on ne cherche que ce que l'on est certain d'obtenir? Ainsi la métaphore de l'argent révèle les illusions des personnages sur le monde. Le tragique réside dans ce désir sans fin, qui les conduit à accomplir ce qu'ils semblent pourtant ne pas vouloir.

On retrouve alors un autre caractère tragique: la fatalité. Claudel ne conçoit pas les personnages de *L'Échange* comme maîtres de leur destin ni de leur

Corps C'est vrai toi tu es noble.
Mais mangeons et buvons
en paix.

Âme En paix? Lorsque la Volonté
est en train de dissiper
ma dot mes biens mes bijoux
pour satisfaire tes goûts
tes plaisirs et ta vanité?

Corps Ta dot tes biens tes bijoux?

Âme Le trésor des douze dons
que la chasteté couronne voilà
pour la dot. Les œuvres au
nombre de quatorze appelées
de miséricorde voilà pour
les biens qui proviennent
du céleste patrimoine. Quant
aux bijoux, les trois diamants
foi espérance et charité.

Corps J'en ai tout l'usufruit et tu dois
obéir puisque tu es ma femme.

Âme Obéir oui
mais à ce qui est juste.

Vie Triste vie que la vie
des époux querelleurs!

Corps Tout ce que je veux est juste.

Âme Non
et je saurai me séparer.

Corps Te séparer de moi?

Âme Oui.

Corps Comment?

Âme En alléguant la nullité
d'un mariage forcé que j'ai
déjà dénoncé.

Pedro Calderón
de la Barca *Procès
en séparation
de l'Âme et du Corps*,
texte français,
Florence Delay,
L'avant-scène théâtre

identité. Ils sont prisonniers d'un monde et d'une situation qui révèlent leur nature véritable. C'est pourquoi le poète considère que ses personnages sont dépendants les uns des autres, comme le seraient les violons d'un quatuor. Ils sont produits par l'espace où ils vivent et par l'unité tragique de la pièce. Le fait que *L'Échange* respecte la règle des trois unités exerce une contrainte sur l'ambiance et le comportement des personnages. La temporalité très courte, l'unicité du lieu et de l'action conduisent à une mise en tension permanente des deux couples. Marthe ne peut échapper aux sarcasmes de Lechy, Louis à la tentation de liberté incarnée par l'argent de Thomas. Jamais la fuite n'est possible parce que le seul lieu de l'action véritable est celui où l'argent se trouve. Les personnages ont perdu leur liberté. Ou bien ils s'inscrivent dans la réalité du monde ou ils doivent assumer l'aspect tragique de leur destin. C'est pourquoi Lechy, proche de la Cassandra d'Eschyle comme Claudel le confesse, révèle très tôt l'issue fatale de la pièce. Louis annonce lui aussi qu'il ne renoncera pas à son désir de fuite et de liberté même s'il sait qu'il le conduit vers la mort. La dramaturgie de l'or et le caractère tragique trouvent ici leur cohérence. Comme les grands héros tragiques, les personnages de *L'Échange* voient dans l'accomplissement de leur destinée une justice plus grande que celle du monde qui leur est offert. Le sentiment d'injustice constitue le dernier caractère tragique de *L'Échange*.

La persévérance des personnages dans les voies de la fatalité provoque à la fois une sorte d'admiration et de pitié chez le spectateur. Parce qu'ils détiennent les pouvoirs de l'argent, Thomas et Lechy viennent troubler les amours tranquilles d'un jeune couple innocent. Marthe s'offusque avec tristesse de ce jeu auquel Thomas s'est livré avec son mari. Pourquoi l'avoir manipulé de la sorte? Aussi réclame-t-elle justice au début de l'acte III, dans un monologue dont le thème, la structure et le rythme sont manifestement inspirés des grandes tragédies antiques. On y entend l'écho de la clameur d'Antigone peu avant sa mise à mort. On y retrouve aussi le rythme d'Eschyle, l'iambe fondamental, que Claudel a découvert en traduisant *Agamemnon* au même moment que l'écriture de *L'Échange*. Marthe et Louis ne sont plus victimes des caprices d'Athéna ou de Zeus, mais des nouveaux dieux que sont les nouveaux riches.

La pièce paraît tragique parce que les personnages souffrent de leur ambivalence. En proie à des désirs infinis, privés de liberté et soumis à l'injustice du destin, ils ne trouvent apparemment pas leur place dans le monde. La dimension tragique de *L'Échange* révélerait une sorte de pessimisme sur le désir, non loin de celui de Schopenhauer. L'auteur allemand montrait à quel point la définition du bonheur comme satisfaction du désir était illusoire. Sans cesse porté d'un désir à un autre, toujours insatisfait, l'individu

se perd dans les méandres de sa volonté. La seule voie offerte par le désir est celle de la souffrance et de l'ennui. Claudel connaissait probablement bien cette théorie. Son professeur de philosophie au lycée n'était autre que Auguste Burdeau, l'un des premiers traducteurs de Schopenhauer en France. Et pourtant, ce rapprochement avec Schopenhauer n'est pas tout de suite évident. Car même si plusieurs analogies semblent pertinentes, Claudel se disait éloigné de ses théories. Méfiant vis-à-vis de la philosophie allemande du XIX^e siècle et rebuté par le pessimisme de Schopenhauer, Claudel ne voyait pas dans le désir humain la marque d'une fatalité. Depuis sa conversion, il perçoit une harmonie du monde dans laquelle chacun reste susceptible de trouver sa place et sa satisfaction. *L'Échange* paraît tragique lorsqu'on considère chaque personnage isolément. Mais leur confrontation révèle en fait une harmonie des âmes et des hommes. Cette dimension musicale de la pièce ouvre une conception valorisante du désir humain et en sublime l'aspect tragique.

La musique tient une place fondamentale dans l'écriture de Claudel. Il y a chez le poète, comme chez Schopenhauer, une perception musicale de la réalité. Mais comprendre le rapprochement des deux écrivains suppose d'expliquer le rôle de la distinction entre harmonie et mélodie dans la poétique claudélienne. Dans le cas particulier de *L'Échange*, cette distinction permet notamment de comprendre la signification que Claudel donnait au concept d'échange. Au premier abord, le titre de la pièce annonce simplement le marché tragique dont Marthe et Louis vont être victimes. Et pourtant, la notion d'échange apparaît pour la première fois dans le texte sous une tout autre acception. Écoutons Lechy à la fin de l'acte I :

*C'est ainsi que nous échangeons des paroles,
Nous tenant debout ensemble, et nos yeux s'en vont de l'un à l'autre (...)
Comme il y a une harmonie entre les couleurs, il y en a une entre les voix.
Et, comme entre les voix, il y a un concert entre les âmes, qu'elles se haïssent ou s'aiment.*

Quels peuvent être ce concert et cette harmonie évoqués par Lechy ? En quoi le rapport des personnages dévoile-t-il une certaine beauté des relations humaines ? Les mots de Lechy traduisent en fait la perception que Claudel avait lui-même de sa pièce. Le mot « échange » ne vient pas trahir la diversité d'un marché. Alors que l'échange suppose généralement que chaque contractant éprouve le manque et la perte, Claudel y puise au contraire une force créatrice. Il conçoit *L'Échange* comme un quatuor à cordes où chaque instrument a pour fonction de révéler ce que les autres ont de plus profond. L'harmonie est l'un des termes clés de la poétique claudélienne. En musique, elle correspond à l'émission de plusieurs sons simultanés, en accord les uns

avec les autres et créant une unité. Elle s'oppose à la mélodie, qui désigne la succession des sons dans le temps et qui porte le sens du morceau. Grâce à l'harmonie, on peut décrire la révélation qui a traversé Claudel au moment de sa conversion catholique : tous les êtres de la nature sont liés les uns aux autres dans une parfaite cohérence. Ce sentiment profond d'unité surgit chez le poète sous une forme immédiatement associée à la musique. « Que le chant de ce petit oiseau me paraît frais et risible ! et que le cri là-bas de ces grolles m'agrée ! Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie ; comme on dit que l'on comprend la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres ; au fur de la marche et du jour, je m'avance parmi le développement de la doctrine. Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme une révision. »⁽¹⁾

Certes, le regard du poète se pose sur chaque objet du monde : l'oiseau, les arbres, la verdure et les bestioles. Mais alors qu'une telle diversité s'offre à la perception, l'intuition étrange d'une unité s'affirme. Tout semble être traversé par une force identique, une même vibration, que l'on ressent sous une forme musicale. L'harmonie du monde se comprend comme l'unité d'une symphonie. Dans cet ensemble, chaque être et chaque élément a une place qui définit à la fois son rôle et son identité. La place des éléments constitue un aspect essentiel de l'ontologie poétique de Claudel.

« Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres. Quand j'aurai démonté tous les organes d'une plante ou d'un insecte, je ne saurai pas tout encore, pas plus que je ne saurai tout du Misanthrope ou de l'Avare, par leur découpage sur le décor. Il me reste à apprendre en quoi cette feuille, cet insecte est essentiellement différent, et par là en quoi il est nécessaire, ce qu'il fait là, sa position dans l'ensemble, son rôle dans l'affabulation de la pièce. »⁽²⁾

L'identité de chaque chose dépend du rôle qu'elle joue dans le concert du monde. Même la singularité d'un homme dépend de la place qui lui est attribuée dans la création divine. « 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 », écrit Claudel dans *Positions et Propositions II*. Appliqué à *L'Échange*, ce principe d'harmonie confirme que les personnages tiennent leur valeur et leur identité de la place qu'ils occupent dans les échanges infinis de la vie humaine. Leur personnalité se définit relativement au reste du monde. Surgit ici le principe de la co-naissance, fondement de l'écriture poétique de Claudel.



Quatuor à cordes. © Roger-Viollet

Dans l'ontologie de *L'Art poétique*, la co-naissance signifie que définir une chose suppose de naître en même temps qu'elle, dans un acte de création poétique qui relève tout autant du geste et du corps que de l'idée et du mot. Il n'y a ni sujet ni objet en soi. Sur ce point, le rapprochement avec Schopenhauer semble devenir de plus en plus pertinent. Car chez le philosophe, sujet et réalité ne sont pas séparés. Le monde existe ou bien comme représentation, comme une sensation structurée par les principes du temps et de l'espace dans l'esprit du sujet; ou bien comme Volonté, sentiment profond d'un désir de vie qui traverse notre corps et le monde. Nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, la co-naissance est donc un principe d'harmonie de l'univers.

Pour Claudel, elle est même plus que cela. Car l'expression, dans l'écriture des rapports harmonieux du monde, incarne l'origine de la poésie. « La cause harmonique ou mouvement qui règle l'assemblage des êtres à tel moment de la durée. C'est l'art poétique », écrit Claudel. Dans cette harmonie, la parole poétique a pour fonction de produire la distinction des êtres et des éléments et de leur donner une place particulière dans le concert du monde. Elle les fait exister en leur donnant une raison d'être. La place occupée par un être définit sa différence, la nature de son désir et la cause de son existence. « Une différence: la cause est radicalement cela. Elle est l'établissement ou la rupture d'un équilibre entre deux termes, la satisfaction d'un besoin, la composition d'un accord. »⁽³⁾

Exister revient à créer une dissonance dans l'harmonie du monde. Établir l'identité d'un être ou d'un élément, inventer son *nom*, c'est comme l'écrit Claudel, affirmer son *non*: « Le nom, le nom enfin (ou le non), la différence en qui chaque individu n'est pas l'autre. Nommer une chose, c'est la produire inexterminable, car c'est la produire par rapport à son principe qui ne comporte point cessation. »⁽⁴⁾

Ces principes poétiques peuvent être appliqués à *L'Échange*. La radicalité des personnages, le refus de la réalité que leur volonté exprime, ne doivent pas être compris indépendamment du lieu dans lequel ils se trouvent, ni des autres protagonistes de l'histoire. C'est, dans le contraste entre l'identité des personnages et leur situation que se manifeste la force de leur désir: la puissance du désir de liberté chez Louis et Lechy est d'autant plus grande qu'elle se révèle dans un monde clos; le pragmatisme de Marthe et Thomas d'autant plus fort qu'il se confronte aux personnalités chaotiques de Lechy et de Laine. La métaphore du concert construit la dimension poétique des personnages de *L'Échange*. Elle traduit leur valeur. Leur désir n'est pas seulement tragique, il manifeste une force de caractère profondément créatrice, qui participe à la beauté du monde. Dans la co-naissance, l'homme trouve

donc sa pleine réalisation. Mais l'harmonie ne suffit pas encore à la sublimation du tragique. Certes, elle permet de comprendre comment le désir des personnages ne conduit plus seulement à la souffrance. Mais elle n'explique pas comment le désir sort de sa dimension absurde et infinie. Pour vraiment dépasser le pessimisme de Schopenhauer, il faut que le désir soit aussi source de sens.

L'intuition première de l'unité du monde n'est pas suffisante. Ce moment d'harmonie divine, pris dans l'éternité, est trop statique pour déclencher la musique. Celle-ci exige aussi un mouvement identique à celui d'un récit. Il faut que le poème s'inscrive dans le temps, qu'il commence et finisse d'une manière ou d'une autre. Dès lors, le travail du poète devient à la fois plus précis et plus mystérieux. C'est l'énigme du sens qui se présente alors.

« Il ne nous suffit pas de saisir l'ensemble, la figure composée dans ses traits, nous devons juger des développements qu'elle implique, comme le bouton la rose, attraper l'intention et le propos, la direction et le sens. Le temps est le sens de la vie. »⁽⁵⁾

Comment le mouvement et le temps s'enclenchent-ils à partir de la compréhension de l'harmonie de la nature? L'énigme du sens se présente, elle aussi, sous une forme musicale et le violon est convoqué pour l'illustrer: « le sens de la phrase dans le sens musical du mot, à un haut degré; c'est-à-dire l'art de tirer l'archet dans toute sa longueur ».

Pour que la musique prenne un sens, les notes doivent se succéder les unes aux autres, prendre un chemin que nous puissions suivre et écouter. Ce n'est plus au sentiment d'harmonie qu'il faut s'abandonner, mais à l'enchaînement des sons. Pour Claudel, le monde est traversé par un mouvement qui n'en bouleverse pas l'unité profonde mais qu'il s'agit de dévoiler. Ainsi pouvons-nous comprendre l'attente du promeneur de *Connaissances de l'Est*: « Je comprends l'harmonie du monde: quand en surprendrai-je la mélodie? ». L'harmonie se « comprend » mais la mélodie se « surprend ». Il faut déceler le déplacement secret, caché, des êtres et des choses; voir comment tout se succède et s'enchaîne dans le temps. La mélodie est fugace, discrète, elle se caractérise par une grande fragilité mais détient en même temps le pouvoir poétique d'apaiser les esprits. Claudel, qui s'indignait du pessimisme de Schopenhauer, semble pourtant assez proche de lui. Ici se révèle enfin la proximité des deux écrivains. Pour Schopenhauer, le monde s'offre à nous sous une double perspective. Il se donne d'abord comme représentation. Celle-ci structure la réalité en distinguant les choses et les êtres, en les inscrivant dans le temps et dans l'espace. Il n'y a pas de monde indépendamment d'un sujet qui le perçoit. Mais il existe une autre intuition du monde, une sorte de tension que nous sentons dans notre être et que nous

percevons aussi chez les autres, une tension qui nous pousse à vivre et à agir et que Schopenhauer nomme la Volonté. En elle se traduit l'unité essentielle du monde. La plupart du temps nous ne comprenons pas cette unité. La volonté s'objective en tout homme sous la forme d'un désir singulier recherchant un objet précis. Mais, selon Schopenhauer, il n'y a là que des représentations tronquées de la Volonté. Le désir est illusoire, tout comme les objets censés le satisfaire. Quand notre rapport au monde est guidé par la représentation, nous ne percevons de la volonté qu'une forme partielle. Mais il existe dans l'art, et plus spécifiquement dans la musique, une expérience sensitive indépendante de la représentation. La musique nous donne un sentiment d'unité dans son mouvement, qui n'est autre que celui de la Volonté se perpétuant elle-même. Même si le philosophe allemand décrit le destin tragique du désir humain, il semble trouver dans la musique une sorte de sublimation de la fatalité. Alors qu'il nous appelle à nier le vouloir-vivre pour ne plus subir l'insatisfaction perpétuelle du désir, il décrit dans l'expérience musicale un bonheur possible.

C'est ici que se révèle l'importance de la distinction entre harmonie et mélodie dans le rapprochement des deux auteurs. Chez Schopenhauer, l'unité de la volonté peut être incarnée par la basse continue d'une pièce musicale. Dans cette harmonie, les variations de tons définissent la place de chaque élément dans le monde: le minéral, le végétal, l'animal ou l'humain. Voici ce qu'il écrit dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*: « Dans l'ensemble des parties qui forment l'harmonie, depuis la basse jusqu'à la voix qui dirige l'ensemble et chante la mélodie, nous retrouvons l'analogue des Idées, disposées en série graduée, des Idées qui sont l'objectivation de la volonté. Les parties les plus graves répondent aux degrés inférieurs, c'est-à-dire aux corps inorganiques, mais doués déjà de certaines propriétés; les notes supérieures nous représentent les végétaux et les animaux. Les intervalles fixes de la gamme répondent aux degrés déterminés de la volonté objectivée, aux espèces déterminées de la nature. Les différences dans les proportions mathématiques des intervalles, venant du tempérament ou du mode, sont analogues aux variations de l'espèce dans l'individu; et les dissonances radicales, qui n'obéissent à aucun intervalle régulier, doivent être rapprochées des monstres naturels qui tiennent de deux espèces, ou encore de l'homme et de l'animal. »

Schopenhauer décrit à son tour la symphonie de la nature. Les intervalles de notes et de tons définissent les différentes strates de la réalité et la place des êtres dans l'univers. Le monde est ainsi rythmé par une basse continue avec laquelle nous pouvons faire corps et où s'expriment l'unité et le tout. Mais alors que l'harmonie de la volonté garantit l'unité de l'ensemble, il existe en elle des dissonances, des écarts et des changements de place

qui lui confèrent un sens. Ce dernier est alors associé par Schopenhauer à la question du désir et de la mélodie : « Il est dans la nature de l'homme de former des vœux, de les réaliser, d'en former aussitôt de nouveaux, et ainsi de suite indéfiniment ; il n'est heureux et calme que si le passage du désir à sa réalisation et celui du succès à un nouveau désir se font rapidement, car le retard de l'une amène la souffrance, et l'absence de l'autre produit une douleur stérile, l'ennui. La mélodie par essence reproduit tout cela : elle erre par mille chemins, et s'éloigne sans cesse du ton fondamental ; elle ne va pas seulement aux intervalles harmoniques, la tierce ou la quinte, mais à tous les autres degrés, comme la septième dissonante et les intervalles augmentés, et elle se termine toujours par un retour final à la tonique ; tous ces écarts de la mélodie représentent les formes diverses du désir humain ; et son retour à un son harmonique, ou mieux encore au ton fondamental, en symbolise la réalisation. Inventer une mélodie, éclairer par là le fond le plus secret de la volonté et des sentiments humains, telle est l'œuvre du génie ; ici plus que partout, il agit manifestement en dehors de toute réflexion, de toute intention voulue ; c'est bien ce que l'on peut appeler une inspiration. » Voilà que le pessimisme habituel de Schopenhauer est dépassé : alors que le désir ne conduit la plupart du temps qu'à l'absence de sens et de satisfaction, l'expérience musicale permettrait un certain accès au bonheur et à la sérénité. La mélodie permet de passer rapidement d'un désir à un autre sans ressentir la souffrance liée à l'insatisfaction. « C'est ainsi que la mélodie seule a, du commencement à la fin, un développement suivi présentant un sens et une disposition voulus », ajoute encore Schopenhauer. Comme Claudel, Schopenhauer considère que le plus haut défi artistique réside dans la saisie de la mélodie. Le philosophe définit le génie dans la capacité de l'artiste à retracer le mouvement continu du désir. L'enjeu de la création mélodique se révèle presque identique chez Claudel. Dès lors, comment la mélodie de *L'Échange* se crée-t-elle ? Sur quoi le sens et le mouvement du drame reposent-ils ? Pour définir l'écriture de sa pièce, Claudel a parfois parlé d'une dramaturgie de l'or. Peut-on voir en elle le mouvement mélodique donnant un sens au désir ?

Surtout, affirme Claudel, « n'empêche pas la musique ».

L'appel du poète à la mélodie est d'origine biblique :

« Parle, vieillard, car cela te sied,

Mais avec discrétion : n'empêche pas la musique.

Au cours d'une audition ne prodigue pas les discours

Ne sermonne pas à contretemps.

Un sceau d'escarboucle sur un bijou,

tel est un concert musical au cours d'un banquet.

Un sceau d'émeraude sur une monture d'or,

Telle est une mélodie avec un vin de choix. » ⁽⁶⁾

Ce passage décrit les règles de comportement dans un banquet : ne prendre la parole qu'avec parcimonie, peser ces mots, ne pas couvrir la musique, ne parler qu'à son tour et laisser la priorité de parole aux anciens. La musique est comparée à une pierre précieuse, un bijou fait d'or, comme si elle incarnait une richesse à la fois spirituelle et matérielle. Dans la mélodie se cache quelque chose de précieux que les échanges de paroles ne doivent pas couvrir. N'y a-t-il pas dans le rapprochement de la musique et de l'or une image pertinente pour éclairer la signification de *L'Échange* ? Serait-ce dans la circulation de la monnaie que le drame trouverait sa mélodie et son sens ? Nul doute que Claudel ne donnait à l'argent un rôle fondamental dans la pièce, au point de le considérer comme l'élément dramatique essentiel. « La chimie moderne a découvert des substances qui du seul fait de leur présence, elles-mêmes intactes, déterminent la combinaison d'éléments autrement indifférents l'un à l'autre. C'est ce que l'on appelle des catalyseurs. Des catalyseurs, il y en a aussi entre les âmes. Voici l'un d'entre eux, acteur inerte, exposé sur une table boiteuse, au milieu de cette pièce appelée précisément *L'Échange*. C'est l'argent. L'argent ou possibilité d'autre chose. Le moyen quasi-mystique de se procurer autre chose. »

L'or est une instance de provocation. Il met en place des flux d'énergie comme le ferait un catalyseur chimique. Le flux de l'argent est le mouvement dans lequel s'incarnent la mélodie et la dramaturgie de *L'Échange*. Un flux dont le rôle essentiel consiste à créer le récit en transformant la place occupée par les personnages. En composant la musique de *L'Échange* dans cette dramaturgie de l'or, Claudel n'invente pas un autre monde que celui dans lequel il vit. Il surprend la mélodie de la société américaine et en fait le poème. Quelle proximité, en effet, entre la théâtralité de la pièce et les pratiques commerciales aux États-Unis à cette période ! Le changement de place dans le monde en fonction des flux monétaires définit une réalité politique et sociale. Tocqueville, dont Claudel s'est beaucoup inspiré pour *L'Échange*, le décrivait avec une grande clarté. « Ce n'est pas qu'aux États-Unis comme ailleurs il n'y ait des riches ; je ne connais même pas de pays où l'amour de l'argent tienne une plus large place dans le cœur de l'homme, et où l'on professe un mépris plus profond pour la théorie de l'égalité permanente des biens. Mais la fortune y circule avec une incroyable rapidité, et l'expérience apprend qu'il est rare de voir deux générations en recueillir les faveurs. » La circulation de la monnaie est telle que les situations changent extrêmement vite. L'amour de l'argent ne crée pas à ce moment-là de grandes dynasties familiales. Au contraire, il sert un mouvement permanent de la société où les rôles de chacun évoluent en fonction du temps et de l'argent possédé. C'est pourquoi la richesse ne crée pas encore de véritable hiérarchie sociale et que Thomas Pollock ne s'inquiète pas de l'image qu'il donnera de

lui-même en devenant pauvre. Comme l'affirme encore Tocqueville, pour les Américains il n'existe pas de situation ni de profession plus honorables que d'autres. Que l'on soit ouvrier ou président des États-Unis, tous les emplois sont estimables, car tous ont le même but : produire et faire circuler l'argent de manière à maintenir la vie même de la société. La mélodie claudélienne rendue possible par la dramaturgie de l'or nous donne une belle image de cette réalité sociale.

Claudiel s'est sans doute appliqué lui-même cette vision mélodique du monde. Ses multiples activités et fonctions étaient aussi le moyen de donner un sens à sa vie et de ne pas ressentir la souffrance ou l'ennui schopenhauerien du désir. Dans le concert de sa propre vie, les tractations de l'homme d'affaires et le violon de Larapédie s'accordent parfaitement. Il n'y a pas de différence fondamentale entre le businessman et le musicien ; pas de différence de nature. Ils occupent seulement une place dans la symphonie. Leurs personnalités respectives ne sont que le résultat de l'argent qu'ils possèdent à un instant donné. Mais l'un et l'autre, en raison même de l'harmonie du monde, sont capables de tout vivre et de tout comprendre. Ils pourront donc jouer d'autres rôles lorsque la mélodie changera. Pour Claudiel, l'or, comme le mot ou la note de musique, est un signe. Il renvoie toujours à autre chose que lui-même. Il permet de mettre en mouvement la pensée, les personnes et les choses. Signe de la marchandise, du besoin ou de l'effort, il est l'une des manières de traduire ce dont on manque. Au fond, Claudiel décèle dans les mouvements sans fin de l'argent, une certaine vérité sur la forme et le sens du désir humain.

Guillaume Carron

Agrégé et docteur en philosophie. Il a publié en 2014 un livre sur Merleau-Ponty, *La désillusion créatrice*, aux éditions Métis Presses.

⁽¹⁾ *Connaissance de l'Est*, «Le Promeneur» Poésie/Gallimard.

⁽²⁾ *Art poétique*, Poésie/Gallimard.

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ *Ibid.*

⁽⁵⁾ *Ibid.*

⁽⁶⁾ *Le Livre de l'Écclésiastique*, 32.

Le quatuor à cordes

Le quatuor à cordes est l'essence même d'une époque musicale, époque où les formes vocales virtuoses subissent un certain déclin face à l'avènement de la musique instrumentale. Alors que le faste des fioritures baroques lasse, les compositeurs vont s'affranchir du texte pour chercher, dans le langage abstrait de la musique pure, une expression plus raisonnable et plus distinguée. Parmi les formes musicales naissantes et marquant l'avènement du classicisme, le quatuor à cordes s'imposera comme un sommet de raffinement, incarnant l'art intimiste de la conversation courtoise. Violons, alto et violoncelle vont dialoguer comme quatre voix, quatre personnages dont la dramaturgie sera régie par les règles strictes du classicisme : raison, clarté, équilibre. À celles-ci, s'ajoutent les règles inhérentes au genre même du quatuor, limité dans ses possibilités par ce qui fait son caractère : un nombre intimiste d'instruments et une parfaite homogénéité de timbre.

Pourtant, Joseph Haydn, qui écrira les premières pages du genre, parviendra à peupler chacun de ses soixante-huit quatuors d'une infinité de subtiles innovations. Il ne trouvera d'égal créatif que dans les dix-sept quatuors de Beethoven qui poussera le genre dans ses derniers retranchements. Cet héritage viennois sera source de fascination pour les compositeurs qui hisseront le quatuor au rang d'œuvres de maturité par excellence. Passage obligatoire pour tout compositeur voulant s'assurer la postérité, le quatuor place le musicien face à lui-même. Par la grâce de son dépouillement et ses contraintes techniques, il empêche toutes fioritures qui permettraient au compositeur de cacher quelques faiblesses dans sa composition. Composer un quatuor, c'est se mettre à nu pour affronter ses prédécesseurs.

Bien que reflet de l'époque classique, le quatuor fascine les compositeurs, toutes époques confondues. Le genre, dont la noblesse semble ne jamais être remise en question, subsiste au-delà du XX^e siècle. Lieu fertile pour l'expérimentation, il permettra notamment à Schoenberg de marquer une étape décisive dans son cheminement vers l'atonalité. Même les compositeurs les plus radicaux accorderont des pages au genre qui trouvera pleinement sa place au milieu des problématiques contemporaines d'espace, de timbre et d'expression du temps. Le quatuor ne cessera ainsi jamais de fasciner, tant par la place qu'il occupe dans le paysage compositionnel que par l'infinité restreinte de ses possibilités.

Nans De Jesus
musicologue

Sagesse divine, sagesse pratique

Michel Lioure
préface et notes
à *L'Échange*,
Gallimard,
folio théâtre

« Une idée religieuse », telle fut, selon Claudel dans sa lettre à Barrault du 17 juillet 1951, peut-être inspirée par un regard rétrospectif, « l'idée fondamentale » de la première version de *L'Échange*. Chacun des personnages est investi d'une signification symbolique qui l'apparente à une figure sacrée. C'est ainsi que Marthe était, selon l'auteur, « l'incarnation de cette créature mystérieuse du chapitre VIII des *Proverbes* », à savoir la Sagesse, qu'il avait découverte au soir de sa conversion, le 25 décembre 1886, et « dont on trouvera le reflet dans toutes [s] es figures de femmes⁽¹⁾ ». Comme la sagesse en effet, et comme la princesse de *Tête d'Or*, elle est cette envoyée de Dieu, chargée de « choses précieuses », auprès des hommes qui ne l'ont « point crue⁽²⁾ » et n'ont pas compris son message. Par sa « passion de servir⁽³⁾ », elle est aussi semblable à la Marthe de l'Évangile, mais non moins à Marie, la mère du Christ, « la servante du seigneur ». Réunissant les deux figures et les deux vocations, elle sera appelée « Marthe Marie » dans la seconde version du drame⁽⁴⁾, où Claudel, remodelant son personnage en lui insufflant plus de force et d'énergie, l'assimilera encore à « la Femme forte⁽⁵⁾ » de la Bible (*Proverbes*, XXXI, 10-31). L'affrontement entre Marthe et Louis Laine incarnait alors le douloureux conflit que vivait Claudel partagé entre le goût de la liberté d'un jeune poète et le devoir de soumission qu'exigeait sa vocation de chrétien : *L'Échange*, écrivait-il, est « la lutte entre l'esprit sauvage et indomptable du poète et l'âme chrétienne patiente et raisonnable⁽⁶⁾. »

Claudel, tardivement il est vrai, prêtait aussi volontiers un « esprit chrétien » aux trois personnages, apparemment plus profanes. Louis Laine, estimait-il, est animé du « désir d'aventure » qui inspirait un saint François-Xavier, et Lechy possède un « esprit prophétique » assez fréquent dans les Écritures⁽⁷⁾. Quant à Thomas Pollock, affirmait-il, il est doué de « toutes les qualités que le Seigneur loue dans l'Évangile de l'Intendant infidèle » et qu'il offre en exemple aux « enfants de Lumière ». Peut-être même « est-il de ces "publicains" dont il est écrit qu'ils nous précéderont dans le royaume des cieux ». Entre Marthe et Thomas s'effectue alors cet « échange » entre une « sagesse divine » et une « sagesse

pratique » qui est « le sujet de la pièce⁽⁸⁾ ». La muette réconciliation des deux personnages, qui se tendent et se serrent la main « en silence » au dénouement, comporte alors, par-delà l'intention psychologique et morale, un sens proprement religieux. C'était aussi, pour Claudel, une façon de signifier la possibilité d'un accord entre sa vocation profane et ses aspirations spirituelles.

Les noms des personnages de *L'Échange* ont une résonance à la fois musicale et symbolique.

Louis Laine est un nom français, fortement allitéré, comme en portent beaucoup d'Indiens.

Le nom de **Thomas Pollock** est emprunté, selon Claudel, à une affiche entrevue à New York, « Thomas Pollock Fin », l'équivalent français « nageoire » étant substitué à l'américain « fin » pour « une raison d'euphonie ». (Claudel, *Mémoires improvisés*) – et probablement non sans quelque ironique allusion à l'habileté de l'homme d'affaires.

Le nom de **Marthe**, incarnation de l'épouse fidèle et de la femme pratique, est sans doute une référence à la Marthe dans l'Évangile.

Lechy Elbernon est peut-être ainsi nommée, selon Pierre Brunel, pour sa liberté de mœurs, en écho aux termes anglais « lechery », « lecherous », débauche, débauchée, et, pour sa vie dérégulée, au conte de Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (Pierre Brunel, édition critique de *L'Échange*).

⁽¹⁾ Lettre à Jean-Louis Barrault, 17 juillet 1951.

⁽²⁾ *L'Échange*, acte III.

⁽³⁾ *L'Échange*, acte I.

⁽⁴⁾ *L'Échange*, seconde version.

⁽⁵⁾ Lettre à Jean-Louis Barrault, 17 juillet 1951.

⁽⁶⁾ Lettre à Georges Batault, 28 janvier 1907.

⁽⁷⁾ *Mémoires improvisés*.

⁽⁸⁾ Programme de *L'Échange*, Théâtre des Mathurins.

Un état de silence

Dans les quelques pages de la *Saison en enfer* – intitulées « Alchimie du Verbe » –, Rimbaud a essayé de nous faire comprendre « la méthode » de cet art nouveau qu'il inaugure et qui est vraiment une *alchimie*, une espèce de transmutation, une décantation spirituelle des éléments de ce monde.

Dans ce besoin de s'évader qui ne le lâche qu'à la mort, dans ce désir de « voir » qui tout enfant lui faisait écraser son œil avec son poing (*Les Poètes de sept ans*), il y a bien autre chose que la vague nostalgie romantique. « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » Ce n'est pas de fuir qu'il s'agit, mais de trouver : « le lieu et la formule », « l'Éden » ; de reconquérir notre état primitif de « Fils du Soleil ». – Le matin, quand l'homme et ses souvenirs ne se sont pas réveillés en même

temps, ou bien encore au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujetti à un desport rythmique se produit une solution de continuité ; une espèce d'hypnose « ouverte » s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier. Le langage en nous prend une valeur moins d'expression que de signe ; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de *sensibilité* presque matérielle. Leur ombre se projette *directement* sur notre imagination et vire sur son iridescence. Nous sommes mis en communication. C'est ce double état du marcheur que traduisent les *Illuminations* : d'une part les petits vers qui ressemblent à une ronde d'enfants et aux paroles d'un libretto, de l'autre les images désordonnées qui substituent à l'élaboration grammaticale, ainsi qu'à la logique extérieure, une espèce d'accouplement direct et métaphorique. « Je devins un opéra fabuleux. » Le poète trouve expression non plus en cherchant les mots, mais au contraire en se mettant dans un état de silence et en faisant passer sur lui la nature, les espèces sensibles « qui accrochent et tirent ». Le monde et lui-même se découvrent l'un par l'autre. Chez ce puissant imaginaire, le mot « *comme* » disparaissant, l'hallucination s'installe et les deux termes de la métaphore lui paraissent presque avoir le même degré de réalité. « À chaque être plusieurs *autres* vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait, il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. »

Paul Claudel *Positions et propositions.*
« Préface aux œuvres de Arthur Rimbaud »,
Gallimard, NRF

Pratiques extrêmes, espèce de mystique « matérialiste », qui auraient pu égarer ce cerveau pourtant solide et raisonnable. Mais il s'agissait d'aller à *l'esprit*, d'arracher le masque à cette nature « absente », de posséder enfin le texte accessible à tous les sens, « la vérité dans une âme et un corps », un monde adapté à notre âme personnelle.

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

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

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

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

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

Arthur Rimbaud
Une saison en enfer
« Mauvais sang »,
Gallimard folio,
classique



Ludmilla et Georges Pitoëff, *L'Échange*, Théâtre des Mathurins, 1937. © Boris Lipnitzki/Roger-Viollet

Cheus Amis,

Juste un petit mot pour d'une part, vous remercier pour ce temps passé sur notre *Échange* qui, au vu de ce que j'ai ressenti, se promet d'être une belle aventure et, d'autre part, pour vous faire parvenir une petite note faisant un peu le point sur ce que nous nous sommes dit.

Nous avons distingué et expérimenté quatre entrées possibles dans la jungle de ce texte : **une entrée prosodique, une entrée psychologique, une entrée policière, une entrée allégorique.**

L'entrée prosodique Nous sommes tombés vite d'accord sur la particularité de ce vers claudélien qui demande à être respecté dans sa typographie. Chaque vers faisant unité de sens et correspondant à un souffle engagé. J'ai, pour ma part, demandé à se méfier de la ponctuation, laissant par moments penser que le vers est coupé. J'ai également insisté sur la nécessité de faire attention au "e" muet que ce soit pour en faire l'économie ou au contraire pour en faire la démonstration. En tout cas de choisir une règle, soit pour l'ensemble des protagonistes, soit de manière différenciée selon notre lecture des personnages. Ou même parfois pour un même personnage selon les moments de son parcours (Thomas Pollock, par exemple, ne parle pas pareil dans l'acte I et dans l'acte III). En tout cas, ces quelques définitions serviront à la mémorisation du texte et ne valent que pour être parfois combattues selon les obligations de transmission d'un sens que nous avons toujours intérêt à défendre.

L'alternance, dans le travail préparatoire de Brangues, entre lecture prosodique scrupuleuse et lecture « naturaliste » privilégiant le sens, me paraît indispensable. J'ai parfois entendu que les effets de modulation, pour peu qu'ils ne soient pas forcés, remplaçaient vraiment avantageusement les effets de ponctuation (Francine Bergé en était friande). Enfin, le souffle traversant le vers, il faut choisir avec économie les frappes signifiantes sur certains mots qui chagrinent l'effet respiratoire. Mais nous n'avons eu à ce sujet qu'une belle harmonie, d'accord que nous étions sur la nécessité musicale de la représentation.

Juste en conclusion de cette première entrée, une définition du vers de Claudel à laisser mûrir en nous : « La poésie est une fonction double et réciproque. L'homme absorbe la vie et la restitue par l'expiration dans une expression intelligible ».

Christian Schiaretti
lettre aux comédiens
9 mai 2018

L'entrée psychologique Pour vulgaire que soit cette entrée en regard des considérations prosodiques précédentes, elle nous est absolument nécessaire pour jouer et pour accroître notre capacité d'imagination concernant les arrière-plans des situations ou des personnages. Je n'évoquerai que ce que nous nous sommes dit de chaque protagoniste pour laisser encore du champ au travail au vu de leurs profils établis. J'emploie pour ce faire une description par notes sans me poser la question des contradictions éventuelles.

Marthe et Louis Couple en fuite. Nous avons retenu la dimension fusionnelle du couple initial. Couple fondé sur la passion. Le corps est déterminant dans leur relation.

Couple pauvre. La situation géographique le dit bien : au bord de l'eau, comme arrêté dans sa marche vers l'inconnu. La situation financière est entièrement basée sur l'apport initial de Marthe, apport épuisé, obligation de survie. Couple employé. Louis est gardien, au service de Thomas Pollock. Marthe le supplée. Ils se doivent à la déférence et considèrent leur emploi comme ponctuel. Marthe veut partir dès le début de la pièce.

Couple scandaleux. Mariés depuis six mois mais construits sur l'opposition familiale. On peut imaginer comme un enlèvement consenti leur départ de France. Couple métis. Leur écart de culture suppose un dépassement ou pas de l'effort de chacun. C'est un couple qui s'oppose parfois au travers de leurs racines propres.

Louis Nous avons exprimé de la défiance vis-à-vis de ce que j'ai appelé la « dimension bio » du personnage. Le « naturel » appelé et appelant la nature, préférant une dimension plus « urbaine » de son profil. Louis est un solitaire. Il incarne la dimension anarchiste du rapport au monde selon des voies instinctives. Mauvais garçon. Voleur, menteur, lâche, lascif, sournois sans doute, voilà ce qui constitue son charme. La question sera que ses défauts n'ont pas d'arrière-plan : il n'y a pas de calcul. Il n'y a qu'une force qui va.

Homme en fuite avant même sa rencontre avec Marthe. *L'Échange* étant d'une certaine façon le récit d'un détournement financier (vendre sa femme). On pourrait légitimement se poser la question de l'argent que Marthe a mis dans leur mariage (la dot). Le rapport à l'argent ne commence pas seulement au moment de l'échange.

Homme de sang-mêlé. Les racines indiennes qu'il faut prendre au sérieux l'inspirent dans ses dérèglements mais aussi dans sa colère contre l'Amérique conquérante. On peut percevoir une sorte de revendication militante de son oisiveté dans un pays en construction.

Homme psychopompe. Il dit être revenu du pays des morts. Nous avons même imaginé des références contemporaines à la drogue (aux *junkies*) pour se permettre l'ampleur de certaines de ses divagations.

Homme de l'énergie et de la velléité. Il procède par allers-retours (je ne veux pas l'argent / je prends l'argent; je quitte Marthe/je suis jaloux). Il faudra en tout état de cause éviter la dimension prédestinée de sa mort de façon à lui laisser le possible de sa fuite.

Marthe Elle était sans doute citoyenne d'un petit village de France. Elle fut séduite, sans connaissance du monde, par un homme en fuite, peut-être lors d'une fête du village. Elle fut l'objet d'un coup de foudre. Rien de rationnel dans sa passion.

Nous avons essayé d'échapper à l'image de la femme assise. Au contraire, nous avons favorisé la femme debout. Face à tous, face au ciel. « Justice, justice ». Femme d'orgueil. Orgueil dans la jalousie, orgueil dans son origine, orgueil dans l'humilité. La justice qu'elle demande face à la nuit au début du troisième acte est changée en pardon par Claudel dans la deuxième version. Passer de la demande de justice à la demande de pardon exprime précisément la suspicion d'orgueil de son personnage par l'auteur catholique.

Femme marquée par la faute. Partie de son plein gré mais comme enlevée et avouant avoir initié Louis. Ce n'est pas une vierge.

Femme d'action au sens très concret du terme. Elle agit. Le service auquel elle se résout est concret. Elle aide.

Femme de constance. Elle ne renonce pas à sa capacité de combattre, caractérisée par le front. « Oh, tête ! ». Paradoxalement, plus Mara que Violaine (*L'Annonce faite à Marie*).

Femme humiliée par un complexe qu'elle n'explique pas sur son physique et sur son intelligence. Émotive même jusqu'à en pleurer. Ici encore, Mara la noire qui se définit en contradiction des vertus de sa sœur.

Femme de foi. La religion et son rayonnement se révèlent en cours de parcours pour s'épanouir au troisième acte. Il est important d'en faire rétroaction pour renforcer la dimension mystérieuse de sa conviction au moment même de la catastrophe. On pourrait se permettre d'imaginer une métamorphose lente de Mara en Violaine, au cours des actes.

Femme maternelle. Mère sans enfant, elle avoue sa relation responsable et dévouée à Louis comme celle qu'elle pourrait avoir avec un fils. Elle est une lampe.

Femme de patience. C'est précisément dans sa décision d'être irrévocable que non seulement les tentatives de déstabilisation s'épuisent mais que la séduction se fait. Ange.

Lechy et Thomas Couple extravagant caractérisé par l'ignorance que nous avons de son passé. Ils donnent les signes d'une usure réciproque et d'une fascination très relative pour les occupations professionnelles de l'autre.

Valmont Dois-je entendre que vous êtes de nouveau amoureuse, Marquise. Eh bien je le suis aussi, si vous appelez ça comme ça. Une fois de plus. Je serais désolé d'avoir interrompu un amant en train de donner l'assaut à votre belle personne. Par quelle fenêtre s'est-il échappé. Puis-je espérer qu'il se sera cassé le cou.

Merteuil Fi, Valmont. Et gardez votre compliment pour la dame de votre cœur, où que se situe cet organe. J'espère pour vous que la nouvelle gaine est dorée. Vous devriez me connaître mieux. Amoureuse. Je nous croyais d'accord là-dessus, ce que vous appelez l'amour est l'affaire des domestiques. Comment pouvez-vous me supposer capable d'un mouvement aussi bas. Le bonheur suprême est le bonheur des animaux. Assez rare qu'il nous tombe du ciel. Vous me l'avez fait éprouver de temps en temps, quand il me plaisait encore de vous utiliser à cela, Valmont, et j'espère que vous ne repartiez pas les mains vides. Qui est l'heureuse élue du moment. Ou peut-on déjà dire la malheureuse.

Heiner Müller,
Quartett, texte français
Jean Jourdeuil
et Béatrice Perregaux,
Les éditions de Minit

Voire même d'un certain sarcasme fatigué sur les capacités de « radotement » de l'autre. On peut imaginer leur mariage comme le mensonge de leur mariage. Chacun a eu plusieurs vies.

Couple riche habitant un bungalow au bord de la mer, possédant un bateau et une résidence à New York. Couple curieusement métis aussi, Lechy se disant plus ou moins gipsy.

Couple sans enfant. Le dévolu malsain qu'ils jettent sur leurs employés a en écho cette absence d'enfant propre.

Couple sans dialogue. Ils n'ont aucune scène à deux. Ils s'expriment entre eux au travers de leur dialogue réciproque avec les autres protagonistes.

Couple sans avenir. Ils n'ont aucune projection.

Lechy Femme fondée sur le jeu. Tout ce que l'on peut dire d'elle est matière à suspicion.

Femme peut-être mariée à Thomas Pollock mais peut-être pas. Elle porte les stigmates de la connaissance de l'homme et du monde. Elle est comme dans *La Mort de Judas* de Paul Claudel, pendue à l'arbre de la connaissance, face à la croix qui n'indique que deux directions. Le mouvement pendulaire de son corps est celui de la curiosité.

Femme actrice. Elle fut sans doute une bonne actrice mais d'un théâtre de convention. Le danger serait de la ramener uniquement à sa dimension théâtrale. Le théâtre est plutôt le symptôme que l'origine de ses mille vies. Elle est toutes les femmes mais toutes les femmes de tous les temps. Lechy a deux mille ans. Elle est Égyptienne.

Femme vampire. Il faut l'entendre au sens propre. On ne peut avoir deux mille ans sans s'abreuver. Louis est un enjeu pour elle de régénérescence. D'où, sans doute, cette phrase sur « la jouissance sans satisfaction ». Je pense qu'il ne faut pas entendre une jouissance qui ne connaît pas son épanouissement mais tout l'inverse, qui ne connaît pas sa fin. La jouissance appelle la jouissance.

Femme serpent. Elle propose dans la lutte avec Marthe un affrontement de l'ange et du démon. Mais c'est par là qu'elle oblige Marthe à se révéler.

Femme dangereuse et scandaleuse. Rien ne lui fait peur au sens propre. Elle peut tuer et tue.

Femme de papier. Malgré ses deux mille ans, malgré ses mille vies, malgré sa connaissance, malgré son danger, Lechy s'endort et ronfle.

Thomas C'est sans doute le personnage au parcours le plus opaque et matière à plusieurs entrées possibles. Par le fait de son absence totale au cours d'un acte entier, par le fait qu'il conclut avec Marthe l'œuvre (quelle est la nature de leurs mains réunies à terme?).

Si l'on considère le Sommeil comme le frère infirme de la mort, Lechy ronflant et Louis Laine mort au troisième acte, ils s'absentent concrètement de la conclusion de *L'Échange*. Les deux âmes s'absentent comme leurs personnages, l'une dans une mort vraie comme la Vérité, l'autre dans une mort fausse (le Sommeil) comme le Mensonge. Ils laissent ainsi à Thomas et à Marthe l'achèvement de la représentation par leur horizontalité face à deux verticalités.

L'énergie de Thomas dans l'acte I, emportée, positive, active, est bien différente (voire opposée) à son énergie dans l'acte III. D'où vient cette résolution passive au spectacle de l'incendie de ses biens? Sans doute quelque chose de son secret se joue dans la réponse à apporter.

Homme d'affaires. Nous savons qu'il est américain, de la côte Est, sans doute d'une lointaine origine d'Europe de l'Est, que les affaires et le commerce sont vécus par lui comme un jeu et une aventure.

L'argent n'est pas l'objet d'une démonstration d'accumulation des richesses. L'argent vaut par la mise. Il fait tapis: il éprouve au sens propre Louis Laine qu'il semble ne pas aimer. Face à l'homme en fuite (anarchique), il oppose son dieu (au sens propre), le dieu dollar.

Dollar qui suppose le déplacement (le monde comme infiniment grand) et le tout (l'infiniment petit comme objet de commerce, les chaussures par exemple). Mais aussi le rien (la perte comme sujet même de son risque et donc de son énergie).

Dans l'univers contemporain, nous l'avons assimilé aux grands prêtres du numérique, capitalisme côte Ouest, hommes d'affaires de la Silicon Valley, aventureux, organisateurs de grands-messes et comme détachés de la vision propriétaire du capitalisme (Steve Jobs ou Bill Gates).

Homme de foi. L'évocation du Shabbat forcera sans doute le public à le lire comme juif. Les notes de l'œuvre nous l'indiquent comme baptiste (courant chrétien évangélique, près de quarante millions de pratiquants aux États-Unis). Un homme donc qui, en tant qu'évangéliste, se sent particulièrement à l'aise avec le capitalisme, la réussite dans les affaires constitue une confirmation de l'appartenance aux élus de Dieu. C'est la parabole de l'Intendant avisé (*Luc 16. 1-13*).

La conquête de Marthe catholique peut alors aussi être vue comme une conquête confessionnelle. Sans vouloir aller trop loin, il est vrai que la conception strictement affairiste (hédoniste même) du personnage mettrait par trop la cupidité ou la concupiscence en avant. Ce serait court: il y a une spiritualité de Thomas Pollock dans son rapport au monde et son commerce. Il y a en lui plus de silence que de bruit.

Homme à femmes. On lui connaît quatre femmes: Lechy, dont on ne saisit pas vraiment la nature du désir si ce n'est au travers d'une lassitude exprimée à plusieurs reprises ou au travers d'une fascination pour la dérégulation;

Marthe, dont il serait insuffisant de penser l'attraction comme purement sexuelle, apparaît comme respectée. D'ailleurs, hormis le geste de saisie de l'acte I dont il faut s'interroger sur la nature exacte, il y a très peu d'allusions au désir brut. Fascination certes, mais la voie de la possession passe par l'achat et pas par la séduction. Il y a une dimension contractuelle en lui, froide dans le chaud; il y a encore une autre épouse antérieure qui semble être inscrite dans les aléas de la vie, amnésie sur son mariage; et enfin une fille dont il ne sait précisément le nom. Claudel dans *La Messe là-bas*, dit avoir eu ses enfants en rêve. En tout cas, un itinéraire féminin (plusieurs femmes) dont Marthe pourrait être la conclusion, voire la rédemption. Chez Claudel, le mariage est un contrat, rien de plus. Aucune obligation passionnelle, c'est un consentement, le divorce en permet l'oubli.

Homme-vérité. Il est frappant, sans connaissance antérieure du couple, de voir à quel point Thomas devine et diagnostique avec pertinence, l'état du couple Marthe / Louis (fuite, autorité paternelle bravée, maltraitance, cupidité de Louis). À quel point il anticipe les réactions aux initiatives de Lechy. Il sait. Il est, de ce point de vue, le plus lucide des quatre. Tout pouvoir et toute science. Il semble omniscient et omnipotent. Il est à un point de surplomb de l'œuvre. Le jeu avec Laine est sans pitié.

L'entrée policière Nous nous sommes amusés, pour des nécessités de mise en jeu, à placer l'œuvre dans une perspective policière. Un polar, un polar dont les ressorts principaux s'organisent hors scène, dans les ellipses des actes, et conditionne la nature des entrées en scène.

Ellipse antérieure au récit Avant que la pièce commence, il y a l'énigme de la rencontre entre Louis et Marthe. Nous les savons constitués contre l'autorité familiale, en fuite, comme un couple marqué par une faute originelle. Nous les savons possiblement suspects d'une affaire d'argent louche les concernant, le couple ayant vécu sur l'apport financier de Marthe: question de la dot et de son épuisement, ce qui laisse supposer un Louis Laine malhonnête dès le départ. Il est dit qu'il a déjà volé son propre père. Cette noirceur est encouragée par la suspicion de violence exercée par Louis sur Marthe. Nous avons donc, avant que tout commence, les ingrédients d'un polar noir: ça ne peut que mal finir.

De la même façon, avant que la pièce ne commence, nous avons un couple propriétaire d'une maison à New York, jouissant dans leurs temps de disponibilité, d'un bungalow isolé en bord de mer. Couple las qui s'est offert les services d'un jeune métis et de sa femme pour surveiller leur domaine. Une femme excentrique et un homme mystérieux. Il y a là aussi les ingrédients d'un polar: tout peut commencer.



Erin Wilkins © Getty images

Dans un imaginaire que je concéderais un peu abusif, j'imaginerais le bungalow en surplomb de la plage où est installée la cabane de Marthe et Louis comme pour offrir aux propriétaires l'observation libre, discrète et voyeu-riste du couple envisagé. Sans doute une influence indirecte d'un Marivaux de *La Dispute*.

Ellipse antérieure à l'acte I La question principale est celle de l'arrivée de Lechy et Thomas. Arrivent-ils ensemble? Et quelle est la motivation de leur visite? Nous nous sommes proposé plusieurs hypothèses. Je n'en développerai qu'une, comme celle d'un scénario suivi et laisserai à chacun les possibilités d'amendements pour en préciser le déroulement.

Lechy et Thomas arrivent ensemble comme si de rien n'était, comme revenant d'une promenade au bord de la mer, comme par hasard. Néanmoins, leur venue a été précédée d'un pari qu'ils se sont fait: l'idée est de séparer le couple (Marthe/Louis) afin de rendre disponible Marthe. La question du désir ou de l'amour ne se pose pas. Il s'agit d'un jeu: disponibilité de Marthe par tous les moyens. Nous avons évoqué *Les Liaisons dangereuses*. Deux moyens ont été exposés par chacun. Pour Lechy, il lui suffira de séduire et de consommer Louis assurant ainsi la séparation. Pour Thomas, il s'agira d'acheter à Louis Marthe. L'objet du pari est bien entendu de savoir lequel des deux moyens triomphera. À leur arrivée, l'insolence et la gêne de Louis à voir Thomas Pollock présent, permettent de comprendre que le plan de Lechy a déjà été mis en œuvre. Un point pour elle donc.

À l'occasion de l'absence, sans doute organisée, de Marthe et Lechy, Thomas Pollock met en place son propre stratagème: il offre de l'argent à Louis, et Louis le prend sans que nous ne sachions pour autant s'il accepte le marché (un point pour Thomas Pollock). L'acte I se termine donc sur l'exposé des deux stratégies et leur mise en œuvre.

Ellipse antérieure à l'acte II À la fin de l'acte I, le couple Marthe / Louis est convié à déjeuner, sans doute au bungalow. Marthe refuse l'invitation ce qui fait qu'une dissymétrie s'installe. Louis seul se retrouve avec le couple joueur et la question alors est de savoir si le contrat financier est exposé par Thomas Pollock devant Lechy.

Dans une hypothèse encore une fois toute personnelle et amendable, je dirais qu'au cours de ce repas arrosé Thomas Pollock neutralise l'effet de séduction de Lechy en établissant devant elle le paiement nécessaire à l'acquisition de Marthe, demandant une livraison immédiate. Ce qui explique au début de l'acte II, l'arrivée de Louis auprès de Marthe, pour se séparer d'elle. Un point pour Thomas. Mais ce qui explique aussi l'arrivée de Lechy qui tient à vérifier que le départ de Louis est dû exclusivement à l'amour que Louis

lui porte. Et Louis, sous sa pression, s'exécute et avoue son amour, devant Marthe. Un point pour Lechy. Mais, une fois Lechy confirmée dans son ascendance, Louis réaffirme, comme il le fit avec Marthe, sa liberté et demande son indépendance. Un point pour Thomas.

Ellipse antérieure à l'acte III Dans la suite de notre roman policier, on peut fort bien imaginer, que durant cette ellipse, Louis prépare son départ qui ressemble à une fuite et que Lechy, prise au jeu qui tourne mal, ordonne à Christophe Colomb Blackwell l'exécution de Louis en cas de fuite. Elle viendra d'ailleurs au début de l'acte exprimer à Marthe le risque.

Durant le temps de la scène entre Louis venant dire adieu à Marthe, Lechy boit et met le feu au bungalow. Pari donc qui finit mal: Louis Laine s'enfuyant avec un cheval, il justifie le meurtre commandité à Blackwell (dont le récit n'est pas celui d'une fuite avec un homme abattu mais celle d'un homme abattu allant avec son cheval à l'ombre des arbres).

Thomas Pollock ne peut que prendre acte de sa ruine, de la disponibilité effective de Marthe mais sans espoir de satisfaction.

Voici donc une petite trame policière dans laquelle le personnage de Marthe reste simplement fidèle à lui-même donc sans déplacement. Le pire serait sans doute que le public soit en mesure de nous faire ce récit. Il doit rester en secret de nous-mêmes, nous aidant simplement à complexifier nos arrière-plans. Il n'a aucune valeur dramaturgique, au sens propre.

Sur la nature du désir de pari des propriétaires de bungalow, on peut, je pense, évoquer la guerre des générations: il y a du point de vue d'un soleil se couchant, une haine et une envie de possession du scandale que représente alors le matin. L'initiative de l'échange est unilatérale.

L'entrée allégorique L'allégorie de l'œuvre est d'abord celle de Paul Claudel lui-même. La difficulté, que son œuvre rencontre dans l'approbation générale, tient pour beaucoup à la dimension scandaleuse de ses contradictions. Dans ses fascinations littéraires initiales, les poètes maudits sont très présents (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire...) et, en quelque sorte, sa vie établie est un refus des conséquences de la bohème, de ses attitudes trop absolues qui réconfortent d'une certaine façon le bourgeois. Il y aurait les maudits, d'un côté, et le monde limité mais raisonnable, de l'autre. Claudel sera les deux. Un pied nu, un pied chaussé. Dans Claudel, il y a quelque chose du boiteux et, ainsi claudiquant, il va. Ce qui le rend insupportable, ce sont ces contradictions, bourgeois anarchiste, spirituel commerçant. Or, l'œuvre, bien sûr, représente en quatre âmes, une seule. La servitude

spirituelle de Marthe, l'anarchisme destructeur de Louis, l'affairisme de Thomas Pollock, le théâtre et le désir de Lechy.

Mais cette dimension allégorique de l'œuvre n'aide pas fondamentalement à jouer. Elle peut aider à respirer l'œuvre.

Il en est autrement pour une lecture allégorique calquée sur *Procès en séparation de l'Âme et du Corps*, œuvre de Calderón de la Barca.

Je vous le conte: Le Pêché est désireux de l'Âme (ce qui est bien banal). Pour saisir l'Âme, enclose dans le Corps, il demande aide à la Mort qui est une ancienne maîtresse (c'est le Pêché qui fait que la Mort est donnée aux hommes comme punition au moment où le couple originel est chassé du paradis). Pour faire comprendre au public, ce que veut dire la séparation de l'âme et du corps, nous est exposé le Corps sans l'Âme, qui n'est alors rien d'autre qu'une machine désirante. Et nous est présentée l'Âme seule, dont l'orgueil la rend rétive aux excès du corps. C'est l'union de ces deux entités distinctes qui crée la Vie. L'œuvre expose rapidement la vie de ce trio (Corps, Âme, Vie) soumis alternativement à ses facultés (la Mémoire, la Volonté, l'Entendement). La Mort finira par les séparer: obtenir le divorce de l'un par l'autre, or, le divorce, c'est la mort. Le Corps étant périssable, il disparaît; l'Âme étant éternelle, elle persiste et est alors saisie par le Pêché. Mais Dieu, bien que l'Âme soit comptable des excès du Corps, lui offrira un repos éternel sans les turpitudes de l'Enfer.

On peut sans problème calquer notre affaire sur celle-ci, Lechy étant la Mort, Thomas Pollock le Pêché, Louis le Corps et Marthe l'Âme. Évidemment, le calque n'est pas tout à fait exact mais il permet de réorienter le centre de gravité de l'Échange: l'échange n'est pas symétrique, il n'y a pas deux âmes pour deux autres. Il y a une seule âme qui est l'enjeu des trois autres: c'est celle de Louis qui prend le rôle du Corps. Reste à Marthe le rôle de l'Âme dont j'ai dit qu'elle était orgueilleuse et dont la permanence fait que c'est dans la maîtrise du corps par tous les protagonistes de l'œuvre de Calderón que la résolution finale peut se jouer. Il en est de même dans *L'Échange*: c'est par l'achat ou par la destruction de Louis que l'échange ou qu'un certain échange peut s'accomplir... À mûrir.

Voici mes amis, un compte-rendu fait très vite dans l'effervescence de mes journées. Ne tenez pas rigueur de ses contradictions ou de ses approximations. Elle est faite avec l'énergie du plaisir, sans les scrupules permis par la distance.

 **Christian Schiaretti**

À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantaï de posséder
tous les paysages possibles, et trouvais
dérisoires les célébrités de la peinture
et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus
de portes, décors, toiles de saltimbanques,
enseignes, enluminures populaires ;
la littérature démodée, latin d'église,
livres érotiques sans orthographe, romans
de nos aïeules, contes de fées, petits livres
de l'enfance, opéras vieux, refrains niais,
rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découverte
dont on n'a pas de relations, républiques
sans histoires, guerres de religions
étouffées, révolutions de mœurs,
déplacements de races et de continents :
je croyais à tous les enchantements.

J'inventais la couleur des voyelles !
- A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.
- Je réglais la forme et le mouvement
de chaque consonne, et, avec des rythmes
instinctifs, je me flattais d'inventer un verbe
poétique accessible, un jour ou l'autre,
à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des
silences, des nuits, je notais l'inexprimable.
Je fixais des vertiges.

Arthur Rimbaud,
Une saison en enfer
« *Délires II. Alchimie
du verbe* », Gallimard
folio, classique

Théâtre National Populaire

Direction Christian Schiaretta
8 place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne cedex
tnp-villeurbanne.com