

OPÉRA AU CHATELET!



SAISON 25/26

châ
-te-
let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS


VILLE DE
PARIS

L'Annonce faite à Marie

Opéra de **Philippe Leroux** d'après l'œuvre de **Paul Claudel**

Du 28 janvier au 3 février 2026

4 représentations

Musique **Philippe Leroux**

Livret **Raphaële Fleury**

Direction musicale **Ariane Matiakh**

Mise en scène **Célie Pauthe**

Costumes **Anaïs Romand**

Lumières et adaptation des décors

Sébastien Michaud

Dramaturgie **Denis Loubaton**

Vidéo **François Weber**

Électronique Ircam **Carlo Laurenzi**

Diffusion sonore Ircam **Clément Cerles**

Assistant musical et chef de chant

Thomas Palmer

Assistante à la mise en scène **Solène Souriau**

Chef de chant **Nicolai Maslenko**

Régisseuse enfants **Kate Brilhante**

Création surtitres **Richard Neel**

Langue **français**

Surtritrage **français et anglais**

Durée totale **2 heures 40 sans entracte**

Violaine Vercors **Raphaële Kennedy**

Mara Vercors **Sophia Burgos**

Élisabeth Vercors **Els Janssens**

Anne Vercors **Marc Scoffoni**

Jacques Hury **Charles Rice**

Pierre de Craon **Vincent Bouchot**

Aubaine **Alycia Casola Santos/Mélissa Casola Santos**

Doubleurs scéniques ou musicales

Vibe Rouvet, Alice Crémades, Dominic Veilleux, Shireen Derky, Laurent Deleuil, Vojtěch Semerád

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Violon **Hae-Sun Kang**

Violoncelle **Renaud Dejardin**

Flûte **Emmanuelle Ophèle**

Clarinette **Alain Billard**

Trompette **Lucas Lipari-Mayer, Clément Saunier** (le 28/01), **Fabien Norbert***

Percussions **Aurélien Gignoux**

Piano **Dimitri Vassilakis**

Guitare électrique **Damiano Pisanello***

*Musicien supplémentaire

Secrets d'une œuvre

Pour en savoir plus sur *L'Annonce faite à Marie*, une présentation du spectacle par Aurélien Poidevin a lieu 45 minutes avant le début de la représentation.

Bord de scène

À l'issue de la représentation du mardi 3 février 2026, par David Christoffel.

Éditeur Gérard Billaudot © 2022
Commande de l'État et d'Angers Nantes Opéra
Coproducteur Angers Nantes Opéra,
Opéra de Rennes, Ircam-Centre Pompidou
Avec le soutien du Fonds de création lyrique (SACD)

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet

PROLOGUE Dans un « Moyen Âge de convention », Violaine, fille aînée du riche paysan champenois Anne Vercors, interrompt au petit matin le départ précipité de leur hôte, Pierre de Craon, architecte et bâtisseur d'églises qui naguère a voulu la violer. Profondément repentant mais toujours épris d'elle, il est à présent atteint de la lèpre. Son désespoir, sa maladie incurable suscitent la pitié de Violaine : elle lui donne un baiser que surprend sa sœur Mara.

ACTE I Dans la matinée du même jour, Anne Vercors annonce à sa femme, Élisabeth, qu'il a décidé de marier Violaine à Jacques Hury, jeune paysan que la famille a adopté. Il lui annonce également qu'ayant entendu l'appel de Dieu, il part accomplir un pèlerinage à Jérusalem. Il procède sur le champ aux fiançailles des jeunes gens, puis fait de solennels adieux. Élisabeth mourra peu de temps après.

ACTE II Mara, qui jalouse violement sa sœur et aime Jacques, exige de sa mère qu'elle demande à Violaine de renoncer d'elle-même à ce mariage, sans quoi, elle se suicidera. Parallèlement, Mara sème le soupçon dans l'esprit de Jacques. Ce dernier, au cours d'une grande scène d'amour avec Violaine, apprend de sa bouche qu'elle est devenue lépreuse. Il y voit la confirmation des accusations de Mara. Il accable sa fiancée de reproches, la traitant d'« infâme », de « réprouvée ». Violaine quitte Combernon pour la léproserie du Géyn.

ACTE III Quelques années plus tard, Mara arrive dans cet endroit reclus, désolé, où vit Violaine, désormais aveugle. Elle lui apporte Aubaine, la petite fille qu'elle a eue de Jacques et qui est morte subitement. La douleur sauvage de Mara, sa révolte et son suprême défi envers Dieu arrachent à Violaine un miracle : la petite Aubaine revient à la vie. Mais ses yeux sont devenus bleus comme ceux de Violaine.

ACTE IV Loin d'avoir apaisé la haine de Mara envers sa sœur, ce miracle n'a fait que la redoubler et l'a conduite à essayer de tuer Violaine en la précipitant dans une sablonnière. Guéri de la lèpre, Pierre de Craon la trouve agonisante et la porte jusqu'à Combernon accompagné d'Anne Vercors, revenu de Jérusalem. Reprenant conscience, Violaine parvient à renouer avec Jacques en se lavant de toutes les accusations portées contre elle. Elle lui manifeste son amour éternel, intact et lui demande de pardonner à sa sœur. Devant tous, Mara se justifie et revendique d'avoir été, elle aussi, un agent essentiel du miracle, sinon le premier. Violaine meurt. Jacques, effondré, rappelle néanmoins Mara près de lui. Anne Vercors bénit leur union, tandis que résonnent les dernières notes de l'Angélus.

Denis Loubaton

UNE MUSICALITÉ CINÉTIQUE

Il y a au premier abord, dans cette *Annonce faite à Marie*, un paradoxe.

Le plateau est sobre, presque nu. Les personnages se tiennent face à nous et face à eux-mêmes dans une sorte de géométrie élémentaire dont chaque scène fixe une figure. Les lumières colorées et la projection vidéo font l'essentiel du décor. L'argument est centré sur un bloc de foi et de miséricorde, cette Violaine Vercors éprise d'absolu au prix de l'incompréhension, du rejet, puis de la solitude, finalement dépouillée de son propre corps et de la vie. Au fil du temps, elle devient le roc sur lequel viennent s'échouer tour à tour les passions, espérances ou calculs des autres personnages, comme si tous les ingrédients d'un bon vieil opéra devaient finir par pâlir et s'évaporer à mesure de leur apparition dans l'intrigue. D'un tableau à l'autre, c'est la geste d'une sainte qui nous est présentée et l'on pourrait croire qu'il aurait mieux valu en faire un oratorio.

L'action et ses incertitudes, cependant, ne manquent pas. Subtile, imprévisible, toujours renouvelée, cette action sans répit qui nous captive et nous maintient aux aguets réside essentiellement dans le médium sonore. Le jeu et les déplacements des chanteurs et chanteuses sur le plateau ne sont qu'un préalable, parfois une parallèle, à ce qui advient au sein de la musique. Celle-ci nous donne accès, de façon physique plutôt que psychologique, aux moindres orientations intérieures des personnages. Si l'écriture vocale de Philippe Leroux prend le temps d'interrompre, répéter ou bégayer le flux des syllabes, dans une prosodie anti-naturelle au possible, c'est parce qu'elle ne cherche jamais à rattraper le théâtre, à imiter la vivacité de ses répliques. Elle préfère donner pleinement forme au jeu des forces multiples qui, en interagissant les unes avec les autres, engendrent la trajectoire dramatique singulière de chaque rôle. Si la musique de Leroux est une sorte de séismographe, c'est un séismographe au réglage si sensible qu'il enregistre tout à la fois les émois les plus immédiats (désir amoureux, jalousie, dégoût, compassion), les courants souterrains (telles les vocations maternelle et mystique), et la tectonique des grands déterminismes tragiques. Cette musique ne trie pas ce qui lui arrive. Elle se fait chambre d'écho des passions, y compris les moins glorieuses, sans y épingler de jugement a priori quant à leur degré de bienséance ou de moralité – tout comme Claudel déclarait se retrouver également en tous ses personnages, qui incarnaient autant d'« aspects de [sa] personnalité virtuelle », ainsi que nous l'entendons de sa bouche même dès la première minute de l'opéra.

Le paradoxe apparent est donc celui-ci : des tableaux hiératiques, sans apprêts, sont le lieu d'un mouvement intense, baroque, incessant. Ou encore : un drame religieux s'accomplit dans la liberté laissée aux personnages de vivre entièrement leurs passions. Ou encore : ce qui pourrait être un oratorio est véritablement un opéra. Tout cela, bien entendu, n'est pas si étonnant si l'on songe à la façon dont Claudel a concilié christianisme et théâtre – avec une confiance faite aux sens, et jusqu'à la sensualité, dont Leroux a choisi d'hériter à un siècle d'écart. Cette confiance, chez lui, suscite une forme de communication bien particulière, misant sur la capacité des sons à absorber, mimer, transférer l'énergie des gestes. Dans l'univers esthétique de Leroux, les notes et les mélodies sont vues, non pas comme des données de base, mais comme des formes possibles, parmi d'autres, de matérialisation transitoire de toutes les énergies corporelles qui les précèdent – par exemple celles que l'on a découvertes enfant dans la joie de courir, sauter, rouler ou freiner, mais aussi bien l'énergie de la main qui écrit ou dessine, celle de la bouche qui forme les mots, celle du geste instrumental qui prépare et engendre une vibration sonore. Au cœur des qualités singulières de *L'Annonce faite à Marie* se retrouve en fait une notion essentielle à travers toute la production du compositeur : le mouvement.

La fascination de Leroux pour le mouvement affleure dans certains de ses titres d'œuvres : *Fleuve* (1988), *De la vitesse* (2001), le triptyque *Continuo(ns)*, (*d'Aller, Plus loin*) (respectivement 1994, 1995, 1999-2000), ou encore *L'Unique trait de pinceau* (2008), ce concerto pour saxophone dans lequel le compositeur, inspiré par le peintre et calligraphe Shitao (1642-1707), a construit sur une vingtaine de minutes un unique mouvement d'ascension, du grave vers l'aigu, tantôt contrecarré, tantôt soutenu ou ponctué par l'orchestre. Mais cet imaginaire calligraphique s'incarne bien différemment ailleurs. Dans *Voi(rex)* pour voix, ensemble et électronique (2002), œuvre-laboratoire où de multiples techniques vocales sont explorées, les courbes mélodiques du deuxième mouvement sont la translittération en notes d'un poème copié à la main, en lettres anglaises, par le compositeur – procédé de dérivation d'un geste d'écriture également repris dans *Quid sit musicus?* (2013). Dans *Whiteface Mountain* (2015) pour quatuor à cordes, les instruments suivent les courbes des flancs de la montagne éponyme, dans l'État de New York : leur matériau premier est cette fois le glissando (variation continue de la hauteur du son produite en faisant glisser le doigt le long de la corde). Dans ces œuvres, dériver un ou plusieurs gestes musicaux d'une forme graphique initiale permet au compositeur de suggérer des transferts entre plusieurs modalités sensorielles.

Le sentiment du mouvement peut infuser à toutes les échelles, de la grande forme au petit détail. On rencontre abondamment, dans la musique de Leroux, des éléments de vocabulaire procurant des sensations d'élan ou de freinage, d'accélération ou de décélération, de rebond ou de suspension. Il s'agit souvent de brefs motifs isolés (d'une ou de quelques notes), simples à repérer et à mémoriser, mais qui se trouvent pris dans des processus de transformation pas à pas : à chaque occurrence, séparée de la suivante par un silence, le motif est légèrement modifié, par exemple dans son nombre de notes et/ou dans sa hauteur et/ou dans sa vitesse et/ou dans son

timbre et sa résonance. La durée du silence intermédiaire peut également varier de façon progressive. Ce type de processus, simple dans son matériau de base comme dans sa logique itérative, pourrait facilement verser dans le simplisme et dans l'automatisme, c'est-à-dire dans l'ennui. Tout l'art du compositeur consiste à faire parcourir à ses molécules musicales des trajectoires complexes, non linéaires, et souvent de façon plurielle (plusieurs processus simultanés se trouvant eux-mêmes pris dans un processus à une échelle plus large). Notre perception s'avère capable de repérer les similitudes et les différences entre chaque itération, mais se trouve rapidement débordée par un trop-plein d'information et lâche prise, sans que l'on cesse de ressentir un effet d'entraînement, une suggestion kinésique. Le pathos, l'épanchement sont exclus: pas besoin d'exhausser les mouvements du cœur lorsque la matière première de la musique est intrinsèquement mobile. L'Ouverture de *L'Annonce faite à Marie* nous le signale déjà à travers ses rapides motifs mélodiques répétés et variés en boucle, se figeant parfois le temps d'un point d'orgue autour d'un accord, bientôt relancé et relançant le discours, sans donner forme durable à un affect.

Aborder l'opéra a supposé pour Leroux, me semble-t-il, de pousser son écriture vocale au bord de la stylisation sans jamais l'y river. Son vocabulaire mélodique émancipé des conventions lyriques lui permet de conquérir une durée psychologique d'ampleur (comme Olivier Messiaen l'avait fait avec son *Saint François d'Assise* quatre décennies plus tôt). *Voi(rex)* parlait à mots couverts de l'amour et de la naissance, en vingt minutes et cinq parties. *L'Annonce* proclame, avec une plus grande unité de ton et pendant deux heures quarante, leur dépassement au sein d'un long voyage spirituel qui traverse aussi l'exil, la maladie et la mort. Ses personnages sont en transformation et en migration perpétuelles et cela s'entend dans leur chant. Ils n'hésitent pas à s'imiter les uns les autres (voir l'emploi du style indirect libre dans les duos de Mara et d'Élisabeth au premier acte ou de Jacques et Violaine au deuxième acte) pour mieux s'individualiser par la suite. La voix est ce qui continue de résonner au-delà des paradoxes.

Nicolas Donin est musicologue, professeur à l'université de Genève

Pour en savoir plus:

Wataru Miyakawa, « Parcours de l'œuvre de Philippe Leroux », *Pôle documentaire Ircam*, 2014 [en libre accès à <https://ressources.ircam.fr/fr/composer/philippe-leroux/workcourse>].

ENTRETIEN AVEC...

CÉLIE PAUTHE

METTEUSE EN SCÈNE

Comment choisissez-vous les projets, les textes, que vous portez : qu'y recherchez-vous de manière générale (ou peut-être pour chaque cas particulier) ?

Célie Pauthe : L'une des premières choses qui me préoccupe, et dans mon approche des textes, et dans le travail avec les interprètes, qu'elles ou ils viennent du théâtre ou de l'opéra, c'est de tenter de saisir l'épaisseur des conflits intimes qui sont en jeu, de raconter les blessures plus ou moins enfouies que les personnages charrient, de les sentir se débattre avec des affects et des désirs contradictoires et mouvants, de tenter de les suivre au plus près de leurs failles, de leurs faiblesses, de leurs manques ; parce que je crois que c'est à partir de là, à partir de cette expérience sensible, intime, à partir de ce que l'on ressent dans sa chair que le monde se pense, ou ne se pense plus, ou autrement qu'on l'avait pensé jusque-là. De ce point de vue, le théâtre de Paul Claudel est une aire de jeu extraordinaire...

Comment avez-vous redécouvert *L'Annonce faite à Marie* ? Avez-vous replongé d'abord dans le texte ou dans la musique de Philippe Leroux ?

Célie Pauthe : Redécouvrir *L'Annonce faite à Marie* à travers la musique de Philippe Leroux a été un voyage doublement fascinant. Cette œuvre que Paul Claudel aura passé cinquante-six ans à remanier, qu'il aura (et qui l'aura) poursuivi(e) sa vie entière, est d'autant plus troublante qu'elle cultive les paradoxes, les tensions. Pour que se réalise un miracle, pour que s'accomplisse la volonté de Dieu, pour que Violaine ressuscite, le soir de Noël, le corps froid de la petite Aubaine, il y faudra toute l'impitoyable foi, l'impitoyable nécessité de sa sœur, la sombre et criminelle Mara. Comme l'écrivit Elizabeth Frohlich, « Paul Claudel n'a jamais prétendu qu'être chrétien nous rendait bons. » Désir d'élévation et pulsions sauvages, chair et esprit, ciel et terre s'y livrent un corps à corps cherchant à faire synthèse, quête d'une vie, et d'une œuvre. A n'en pas douter il y est tout entier.

C'est en cela que la découverte de la musique de Philippe Leroux provoque un effet de vertige saisissant. Vive, tendue par l'action, constamment mouvante, surprenante, au présent de chaque infléchissement d'humeur ou d'âme, elle semble à la fois traversée de brèches par lesquelles s'infiltrer une dilatation du temps, un jeu avec la mémoire. Mémoire des personnages glissants par moments dans des récitatifs à travers lesquels ils semblent se souvenir ; mémoire portée par l'apparition de chants grégoriens cristallins comme remontant du fond des âges ; mémoire enfin de Paul Claudel lui-même, dont la voix aussi mélodique que rocailleuse se mêle par moments à celles des interprètes.

La présence en creux de l'auteur dans la partition fait résonner l'œuvre entière d'une dimension à la fois introspective et chorale, propice au rêve scénique. Imaginer en effet que se noue un dialogue secret entre Claudel et ses six personnages, qu'il surnommait sa « poignée de locataires peuplant le sous-sol de sa conscience », ouvre une aire de jeu en abîme, aussi ludique que profonde.

Comment avez-vous approché ce projet en particulier ? J'ai cru comprendre que vous vous étiez engagée dans un tournage sur la terre natale de Claudel : pourquoi ? Quel rôle dans la mise en scène ? Quelle articulation avec la musique ?

Célie Pauthe : *L'Annonce faite à Marie* est ancrée dans les paysages des enfants Claudel, celui de Paul et Camille, ce Tardenois natal, pays de labours, de cathédrales et de vents, de chaos de grès et de sablonnières. Chaque acte est construit au rythme des saisons. Les personnages, comme des émanations de la terre qui les a vu naître, portent presque tous le nom de villages. Le cycle de la nature répond au cycle de la vie, d'hivers blancs en récoltes fertiles. Il m'a donc semblé en effet important que les paysages soient du voyage, comme autant de réminiscences filtrées par la mémoire, remémorations en noir et blanc des lumières, souffles, sensations ; et à la fois, permanence de ce qui demeure. Nous nous sommes inspirés d'une artiste américaine, Sally Mann, dont l'œuvre photographique consacrée à la nature est empreinte d'une grande picturalité, proche de la gravure. Dans les plans que nous avons filmés à travers le Tardenois, nous avons recherché les percées de lumières, leur conflit avec des masses d'ombre, nous avons cherché à jouer avec le soleil et ses éclipses, en résonnance avec la dualité à l'œuvre dans la pièce, comme au sein de chaque personnage.



Comment s'est passé le travail avec Philippe Leroux ? Quels sont les échanges entre vous ? De quelle manière intervenez-vous dans le domaine l'un de l'autre ?

Célie Pauthe : Lorsque j'ai fait la connaissance de Philippe, il avait commencé à écrire, mais je ne pouvais pas écouter, car il n'y avait pas encore d'enregistrement. Nous avons donc entrepris un dialogue au long cours, au fil duquel Philippe me « racontait » la musique... Puis, j'ai découvert le prologue, qui m'a permis de prendre la mesure de l'aventure extraordinaire qui nous attendait, mais l'écriture étant encore en cours, le dialogue s'est donc poursuivi, d'acte en acte... Ce caractère d'inachèvement, le fait de ne pas avoir eu au départ accès à la totalité de l'œuvre, de la découvrir par pans, comme un paysage qui se découvre peu à peu m'a beaucoup inspirée. Lors de nos séances de travail où j'écoutais Philippe me « raconter » le grain des voix, qui évoluait, parfois très rapidement, entre le guttural et l'élégiaque, les choix instrumentaux, l'atmosphère des sons électro-acoustiques, le travail d'orfèvre qu'il effectuait sur la langue et le vers claudélien, j'entrais dans l'intimité de son laboratoire de recherche, je notais et rêvais aux mots qu'il employait pour décrire la musique, et bien sûr, cela me nourrissait énormément.

Car au fond mon travail a consisté autant à entrer en résonance, en intimité, avec l'univers de Philippe Leroux qu'avec celui de Paul Claudel. Pour trouver mon propre geste théâtral, j'ai eu besoin de descendre à ma manière, par le jeu d'une interprétation subjective, dans les motivations profondes qui ont conduit Philippe Leroux vers *L'Annonce faite à Marie*, dans ce qu'il dépose, raconte de lui en creux, de son propre rapport à la composition, à travers ce combat avec l'Ange qu'il puise dans ce dialogue avec Claudel. C'est en effet à cette intersection que s'est peu à peu construit le travail, et que nous avons notamment posé l'idée d'une grande pièce aux murs hauts, percée de failles abruptes, enluminée d'argent, à travers laquelle la lumière se cherche un chemin...

Cette enceinte, qui contient à la fois les intérieurs et les extérieurs à travers lesquels nous fait voyager la pièce, évoque pour moi autant le bureau de l'auteur, celui dans lequel Claudel a passé sa vie à convoquer et reconvoquer « sa poignée de locataires peuplant le sous-sol de sa conscience », que la chambre d'échos du compositeur. En somme, un écrin accueillant le corps à corps, fait d'innombrables nuances et d'éclats de violence, auquel Philippe Leroux s'est livré avec les mots de Claudel, et donc avec les voix et les corps des chanteuses et chanteurs. Et j'ai eu un plaisir fou à puiser avec elles et eux tout le théâtre que cela contenait...

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglass**

ENTRETIEN AVEC...

ANAÏS ROMAND

COSTUMIÈRE

Vous exercez votre activité autant pour le cinéma que pour le théâtre ou l'opéra. Travaillez-vous de manière différente, quand il s'agit de spectacle vivant ?

Anaïs Romand : Qu'il s'agisse du cinéma, du théâtre ou de l'opéra, c'est exactement le même métier. Je fabrique une image dans un cadre, en habillant des corps et en les colorant, de manière à créer quelque chose de signifiant. La conception du costume, d'un point de vue artistique, est donc rigoureusement la même, mais, d'un point de vue technique, les enjeux sont différents. Si cette mobilité ne me pose aucun problème – bien qu'elle soit assez peu fréquente en France –, je dois tout de même être attentive à quelques enjeux particuliers du spectacle vivant. Ma première préoccupation reste le corps de l'interprète. Sinon qu'à l'opéra le rythme de l'action n'est ni scandé, ni interrompu par la succession des prises ou des plans qui offrent du temps pour des raccords ou des corrections. Au contraire, je dois tenir compte des changements rapides de décor, de costume, et de maquillage. Et j'en suis consciente dès la conception des maquettes, à l'atelier, avant même que les répétitions ne débutent.

Ce rapport au temps constitue véritablement la particularité du spectacle vivant : par-delà la durée de la représentation, je dois anticiper la succession des répétitions, et pourquoi pas d'éventuelles tournées. Dès lors, les costumes doivent être la fois confortables et solides : leur vie n'est pas du tout la même qu'au cinéma, car ils doivent résister à l'usure. Par ailleurs, à l'opéra, il n'y a pas de gros plans. Je ne suis donc pas attentive aux mêmes détails qu'au cinéma. L'œil du spectateur n'est pas le même. Par exemple, à la scène, les chaussures ont bien plus d'importance qu'à l'écran, car on les voit tout le temps. Enfin, le corps de l'interprète est sollicité différemment. S'agissant des chanteurs en particulier, il faut ménager une attention particulière à la liberté des corps, de manière à ne pas entraver l'émission et la projection de la voix. J'ai donc toute cette série de paramètres en tête dès la genèse du projet, et je compose avec.

Vous évoquiez la fabrique de l'image. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Paul Claudel plante le décor dans un « Moyen Âge de convention » : comment avez-vous transformé cette idée à l'opéra ?

Anaïs Romand : Au préalable, toute l'équipe artistique s'est réunie pour réfléchir à l'œuvre originale et saisir au mieux les propos de Paul Claudel, afin de bien appréhender les caractères de chacun des personnages. Il nous fallait saisir la nature profonde de leurs motivations et de leurs interactions, en particulier pour mieux comprendre les ressorts du drame entre Violaine et Mara. L'idée d'un décor sobre, fait de quelques panneaux, accompagnés d'une table et d'un foyer, rappelant la famille, réhaussés par les images du Tardenois, s'est imposée. Pour compléter ce tableau, j'ai donc opté pour des couleurs vives qui s'harmonisent et se répondent, tout en révélant la personnalité de chacun. Et, très vite, l'idée m'est venue d'inverser les couleurs des vêtements portés par les sœurs, Mara et Violaine. Il restait à déterminer et à imaginer la gamme chromatique de l'ensemble, puisque Paul Claudel avait prescrit une esthétique bien spécifique : celle d'un « Moyen Âge de convention ».

J'ai donc puisé mon inspiration dans les vitraux. En particulier ceux conservés à l'église Saint-Pierre, de Montfort-l'Amaury, dans les Yvelines. Classés dès la première moitié du dix-neuvième siècle, à la création des Monuments historiques, ces vitraux dépeignent des scènes de la vie du Christ, de la Vierge et des saints qui sont illustrées grâce à de magnifiques couleurs, très bien conservées.

Toutefois, mon propos ne consiste pas rechercher l'authenticité : chacun le sait, les paysans du Moyen Âge n'étaient pas vêtus tels qu'on les voit dans les miniatures du calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry*, mais portaient des habits dont les couleurs étaient dans des tonalités écruées, beiges ou marron. Or mon propos consiste ici plutôt à détacher les personnages d'un décor assez pauvre en couleur, où la lumière joue par ailleurs un rôle à part entière. Du « Moyen Âge de convention » désiré par Paul Claudel, il y a aussi les tissus : faits de matières naturelles, telles que le chanvre, la laine, le lin et la soie, ils sont plus intéressants pour leur tombé que pour leur authenticité.

Une fois que les matières et les couleurs ont été sélectionnées, comment avez-vous confectionné les costumes ?

Anaïs Romand : J'ai d'abord réalisé des maquettes, que j'ai dessinées et complétées avec des échantillons de tissus, pour donner des indications précises de matière et de couleurs. Pour le groupe des paysans, par exemple, j'étais à la recherche d'un effet choral, d'une masse, d'un ensemble. Tout doit s'inscrire dans un paysage monochrome, sans qu'aucun des personnages ne ressorte du décor. Il faut se fondre dans les paysages du Tardenois et je n'ai utilisé que des laines, des lins et des chanvres.

Tous les tissus ont été teints dans l'atelier de Sandrine Rozier, qui s'est spécialisée dans les teintures végétales. Ces pratiques ont été oubliées mais, depuis quelques années, elles ont été redécouvertes, expérimentées et sont aujourd'hui de plus en plus enseignées et pratiquées. Cela permet de recréer des teintes extrêmement vives, telles qu'avant l'emploi des colorants synthétiques. Et j'ai donc disposé d'une belle palette, adaptée tant au projet de Paul Claudel qu'à celui de Célie Pauthe et de l'ensemble de l'équipe artistique.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**



« Les Paysans », maquette de costume dessinée par Anaïs Romand pour *L'Annonce faite à Marie*, aquarelle, 2022.

