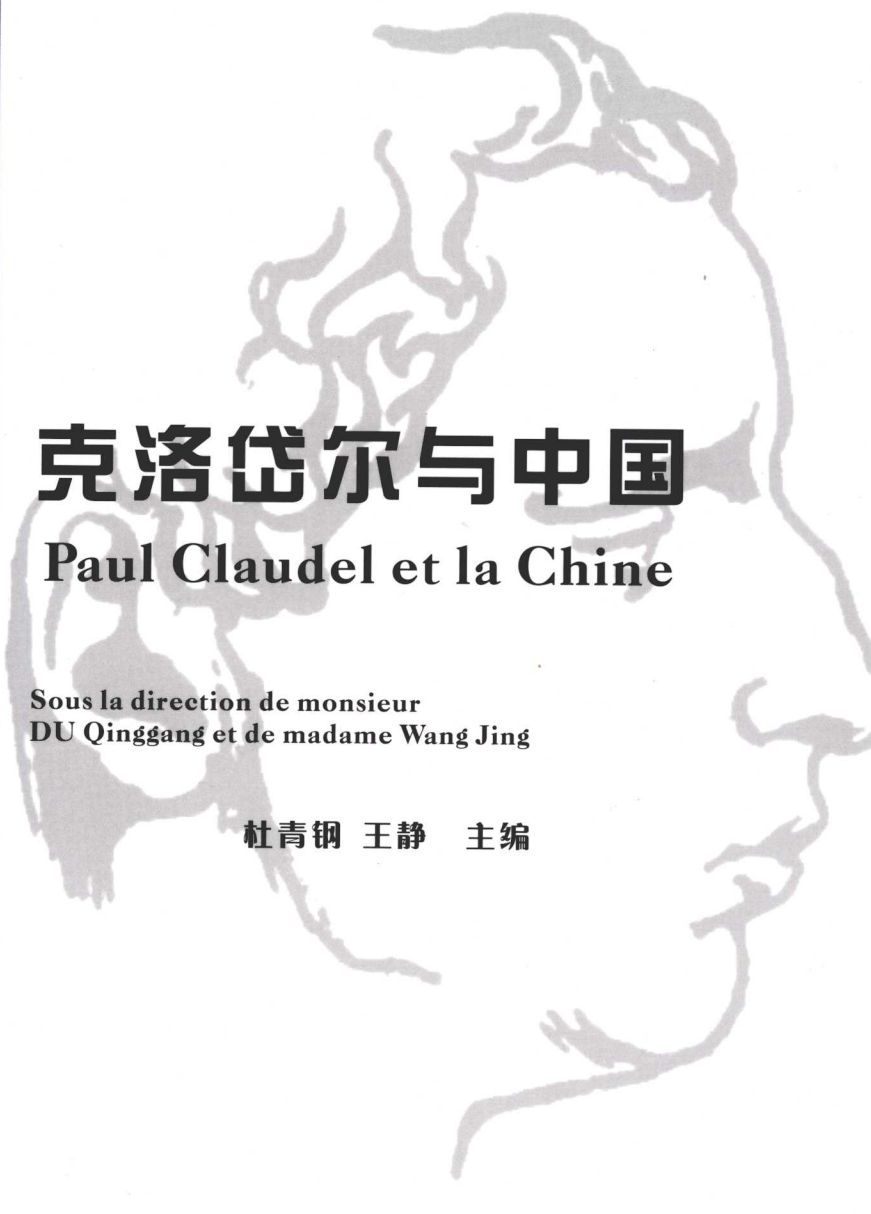




克洛岱尔与中国

Paul Claudel et la Chine

Sous la direction de monsieur
DU Qinggang et de madame Wang Jing

杜青钢 王静 主编

. 655. 6
80



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

1376091

图件在藏编目(CIP)数据

克洛岱尔与中国 王静 主编 北京：清华大学出版社，2010.12

ISBN 978-7-307-08287-9

I. 克… II. 王… III. 克洛岱尔, P. Claudel (1872-1955) IV. K837.452.6-23

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第220000号

克洛岱尔与中国

Paul Claudel et la Chine

Sous la direction de monsieur
DU Qinggang et de madame Wang Jing

杜青钢 王静 主编

责任编辑：王静

封面设计：程静

出版：清华大学出版社

出版：清华大学出版社 (430074) 北京

网址：www.wqbook.com.cn

地址：北京市海淀区中关村大街22号 (430074) 北京

电话：010-87773252 电子邮箱：books@wqbook.com



1376091 准阴院图书馆

定价：36.00元

ISBN 978-7-307-08287-9

凡购书者，均可获赠精美书签一张，数量有限，送完即止。

清华大学出版社



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

克洛岱尔与中国/杜青钢, 王静主编. —武汉: 武汉大学出版社, 2010.12

ISBN 978-7-307-08387-5

I. 克… II. ①杜… ②王… III. 克洛岱尔, P. (1868~1955) —学术思想—国际学术会议—文集 IV. K835.655.6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 250083 号

克洛岱尔与中国

Paul Claudel et la Chine

Sous la direction de monsieur
DU Qinggang et de madame Wang Jing

主编 王静 杜青钢

责任编辑: 方 晴

责任校对: 程胜利

版式设计: 卢文迪

出版: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

发行: 武汉格魯伯语言文化有限责任公司 (430074 武昌光谷 国际企业中心)

(电话: 027-87773552 电子邮件: books@globepress.cn)

印刷: 武汉贝思印务设计有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 19 字数: 285 千字

版次: 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-08387-5/K·491 定价: 39.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购买我社的图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。



TABLE DES MATIERES

Discours inaugural au Colloque International « Paul Claudel et la Chine »

Michel AUTRAND 1

LE REPOS DU SEPTIEME JOUR de Paul Claudel

Michel AUTRAND 4

De Claudel à François Cheng : l'intuition chinoise dans les poèmes de Hankeou

Dominique MILLET-GERARD 13

Le souffle du vers chez Claudel et le Qi littéraire en Chine

QIN Haiying 27

La Pagode graphique de Claudel

Michel AROUIMI 38

Claudel et les idéogrammes en France

DU Qinggang 55

L'interrogation herméneutique de Claudel devant la Chine, ou : l'orientation crucifère

Eric BENOIT 61

Montagnes et eau dans *Le Soulier de satin*

Christèle BARBIER 72

La réception de *Partage de Midi* par le public chinois

Jean-Christophe BLONDEL 91

***Le Soulier de satin* et l'esthétique du théâtre chinois**

GONG Baorong.....108

***Le Soulier de Satin* ou le grand Jeu transculturel du monde**

Moriaki WATANABE119

Esthétique et herméneutique de l'objet décoratif chinois chez Claudel à l'époque

de *Connaissance de l'Est*

Barbara BOHAC134

Pour un cratylisme claudélien— Paul Claudel et l'écriture chinoise

YIN Yongda145

Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne chinoise

dans l'œuvre de Paul Claudel

Yvan DANIEL155

***Connaissance de l'Est* : l'envers et le tout chinois de la poésie**

Claude PILLET168

Claudel et les paysages chinois

Michel COLLOT179

Paul Claudel et l'arsenal de Fuzhou

DAI Dongmei200

Le Fujian dans la Chine de Claudel

Bernard François HUE213

A la recherche d'un paradis terrestre—Pourquoi Paul Claudel a-t-il tant aimé

Fou-tchéou?

HUANG Wei.....225

Claudel – Meyer et l’art Chinois: Une autre Connaissance de l’Est	
Sergio VILLANI	233
Pour un dialogue ? A propos d’une lecture par Huang Bei de <i>Cent phrases pour éventails</i>	
Alain LEROUX.....	240
La Chine aux yeux d’un poète européen	
ZHANG Gen	253
Les éléments culturels chinois dans <i>Connaissance de l’Est</i>	
XI Jiquan	263
Paul Claudel : connaissance de la poésie chinoise	
CHE Lin	272
Les Chinois dans <i>Connaissance de l’Est</i> de Paul Claudel	
CHEN Jing	284
Religion du signe – une croyance pratique	
CHENG Jing	292

Discours inaugural au Colloque International « Paul Claudel et la Chine »

Michel AUTRAND

(Université de Paris-Sorbonne - Paris IV)

C'est un très grand honneur pour moi, pour mon pays, et pour l'université de Paris-Sorbonne que je représente ici, que d'ouvrir à l'université de Wuhan le présent colloque international, et que celui-ci soit consacré à l'écrivain-diplomate Paul Claudel dans ses rapports avec la Chine. En tant qu'ancien président de la Société Paul Claudel, je salue la remarquable initiative qui a entraîné la conception de ce projet et qui constitue un apport de premier ordre non seulement à une meilleure connaissance de Claudel, mais encore au rapprochement et à la compréhension réciproques de nos deux pays.

Notre reconnaissance, celle de Madame Dominique Millet, spécialiste elle aussi de l'œuvre de Claudel, et ma propre reconnaissance, vont à tous ceux sans qui la présente manifestation n'aurait pu avoir lieu.

Je remercie tout d'abord Monsieur Xiè Hong Xin, vice-président de l'université de Wuhan ainsi que Monsieur Freimüt, consul général de France à Wuhan.

J'ai une pensée spéciale pour Monsieur Du Qinggang, doyen de la Faculté et ancien directeur du département de Français, à qui la poésie française en général et tout particulièrement l'œuvre d'Henri Michaux, doivent beaucoup.

Enfin notre reconnaissance va à tous ceux qui sont là aujourd'hui. Cette réunion avait besoin de leur présence pour la pleine réussite de l'événement qui nous rassemble.

Diplomate de carrière, Claudel a fait de nombreux séjours à l'étranger. Chacun de ses séjours a marqué sa création littéraire et donné lieu, ces dernières années, à des colloques comme "Claudel et l'Allemagne", "Claudel et le Brésil" ou "Claudel et le Japon". Mais aucun de ces colloques jusqu'ici n'avait expressément porté sur son rapport avec la Chine, alors que c'est en Chine qu'il a séjourné le plus longtemps – près de quinze ans –, et que c'est à la Chine peut-être qu'il doit le plus. Si bien que le sujet choisi pour le présent colloque par l'université de Wuhan est particulièrement

heureux. Quinze ans en Chine, au sud d'abord à Fou-Tchéou, au nord ensuite à Tientsin, et cela entre 30 et 40 ans, dans la pleine force de l'âge, investi de fonctions officielles. Il est consul de France, mais un consul-homme d'affaires : c'est lui qui négocia entre autres le chemin de fer de Pékin à Hankéou. Homme d'affaires efficace et avisé certes, mais en même temps grand poète.

Etre poète signifiait pour lui porter une attention extrêmement vive aux êtres rencontrés, à la Nature, aux sensations ; nourrir en soi une humanité riche et simple à la fois, brutale presque, concrète en tout cas. Ce fils de petit fonctionnaire provincial est toujours resté proche de ses racines paysannes. La Chine de l'époque les lui a fait retrouver. Réaliste, il a toujours su compter aussi bien que contempler. Où qu'il aille, l'internationale des poètes gardait pour lui quelque chose de l'internationale des hommes de la terre.

Attentif aux mots comme aux choses, la langue française qui est la sienne peut passer sans effort des familiarités de l'argot aux raffinements subtils du symbolisme parisien. Sa prose même garde, jusque dans ses moments de difficulté pour le lecteur, un remarquable pouvoir de fascination.

Mais surtout, son texte quel qu'il soit, prose ou poésie, n'est jamais fermé sur lui-même. C'est une force qui va, comme aspirée par son but, quête permanente visant toujours un au-delà d'elle-même. Rien de futile, rien de gratuit en elle. Tout avance à la recherche d'un sens qui n'est pas la signification simple et rapide mais une direction de fond en train de se construire et tournée vers l'action. Un vers pris dans son œuvre maîtresse, *Le Soulier de satin*, peut servir à résumer l'ambition de sa poésie : "Il y a quelque chose qui dit : Pourquoi ? avec le vent, avec la mer, avec le matin et le soir et tout le détail de la terre habitée."

L'Echange, c'est le titre d'une pièce de Claudel antérieure à sa pièce chinoise, *Le Repos du septième jour*. Ce mot d' "échange" est le mot qui convient pour désigner ce qui s'est passé entre le jeune consul de France et l'univers chinois. Pas un affrontement, une intime pénétration au contraire, une véritable reconnaissance mutuelle. Paul Claudel a ressenti aussitôt – ses lettres en témoignent – la communauté profonde qui unissait la Chine à son être le plus intime. Il le dit dans sa cinquième Ode : "Laissez-moi reconnaître en moi comme en vous le Nord et le Couchant, le Midi et l'Est."... "en moi comme en vous le Nord et le Couchant, le Midi et l'Est."

C'est qu'il y avait, bien sûr, les échanges de surface, les échanges officiels, ceux des voyages, des conventions et des traités dont les politiques nationales et internationales n'étaient jamais absentes, mais il y avait surtout pour le jeune diplomate tout ce qu'il découvrirait, son saisissement par exemple devant la merveilleuse architecture chinoise, devant les extraordinaires beautés naturelles du pays, et, plus encore l'immédiate connivence qu'il nourrit avec le petit peuple paysan. Mais encore au-delà, le lieu de l'échange le plus fort a bien été la poésie. C'est dans cette leçon d'écoute et d'attention que Claudel a le plus appris. Tout en étant conscient des différences, il n'a cessé de rechercher ce qui est semblable et ce qui unit. De pareil échange, la France comme la Chine ont toujours besoin.

L'image de la Chine en France était longtemps restée très simpliste. Le changement décisif s'est produit aux alentours de l'année 1900. Claudel appartient à ce moment. Il n'est pas un isolé, mais peu sont allés comme lui jusqu'à composer des recueils de poésie française d'après le chinois. L'Université de Wuhan a su reconnaître sa grandeur et son originalité. La langue, la littérature et la pensée françaises félicitent et remercient l'Université de Wuhan.

X

X

LE REPOS DU SEPTIEME JOUR de Paul Claudel

Michel AUTRAND

Résumé : *Le Repos du septième jour* est la seule pièce chinoise de Claudel. C'est une des moins connues, elle souffre de sa réputation d'étrangeté et de difficulté. Le présent article y voit au contraire l'aboutissement harmonieux du premier théâtre symboliste de Claudel. A une grandeur poétique peu commune s'allie une intensité dramaturgique remarquable et une mise en lumière des points de rapprochement entre les univers français et chinois.

Mots-clés : poésie, Chine, enfer, Renaissance

“Voici que je sais une chose : je vis ! je vis !

Ma bouche est fraîche et je sens sur ma main le souffle de mes narines.”

X

X

“Ni mon père ne m'a ensemencé, ni ma mère ne m'a mis au monde ,

Ni la terre ne m'a alimenté,/.../.

Mais pur, un, intact, autonome,/.../

Je suis ; je possède ma personne, une âme avec un corps. ”

Ces quelques vers, en commençant, du *Repos du septième jour* pour mieux accueillir l'écriture poétique de Claudel, sa franchise (voici, je vie, pur, intact), sa constante respiration concrète (ma bouche, ma main, mes narines) et l'ambition de sa quête philosophique (je suis, ma personne, une âme et un corps).

Paul Claudel a 27 ans lorsqu'il arrive en Chine à la fin du XIX^e siècle. Il a déjà connu différents cadres de vie : la province française qui l'a vu naître, le Paris du lycée, des milieux artistiques et du ministère des Affaires Etrangères où sa vie professionnelle a débuté, enfin son premier poste aux Etat Unis, à New York et Boston. Rien en

apparence ne le préparait à la Chine, si ce n'est le théâtre. Jules Renard, le futur auteur de *Poil de Carotte*, qui était alors ami de Claudel, note dans son *Journal* que Claudel, de retour en France, déclarait : "Il n'y a rien de plus beau au monde que le théâtre chinois." Le théâtre en effet, depuis plusieurs années, est le domaine privilégié du jeune diplomate. Il a déjà écrit trois pièces que nous pouvons dire françaises : *Tête d'or*, *La Ville* et *La Jeune Fille Violaine* ainsi qu'une pièce "américaine" : *L'Echange*. Peut-être songe-t-il déjà à une pièce chinoise qui sera *Le Repos du septième jour* puisqu'il terminera cette pièce dès août 1896, un an à peine après avoir été envoyé en Chine.

Le Repos du septième jour n'est pas un texte de spécialiste, d'érudit. Les lectures que le Claudel d'alors a pu faire sur la pays n'ont été ni très abondantes ni très cohérentes. Il écrit avec le souvenir ébloui du théâtre chinois de New York et sous le choc du pays nouveau qu'il découvre. "Toute ma connaissance, a-t-il écrit plus tard, résultait de l'atmosphère dont je me suis laissé imprégner." "Je ne me lasse pas d'admirer, disait-il encore sur le moment, la grâce des acteurs et leur exacte mimique, et la souplesse avec laquelle ils suivent avec le corps même le mouvement de l'action /.../ Et quels costumes !" Pareil théâtre n'a rien à voir avec celui des scènes parisiennes d'alors. Le théâtre, pour ce jeune symboliste qu'est alors Claudel, ne peut être que poétique. Ce qu'il admire surtout c'est Shakespeare et l'ancienne tragédie grecque. Et c'est dans cet état d'esprit qu'il a aimé le théâtre chinois de New York.

La Chine, mais pas n'importe laquelle, pas l'artificielle Chine de paravent fréquente dans l'imagerie occidentale fin-de-siècle. Sa Chine à lui, il l'écrira à André Gide : "C'est l'homme en général, qui est toujours le plus intéressant : le pittoresque ne vaut que pour le détail. C'est comme les gens qui se piquent d'exotisme, de couleur locale..." La Chine qu'il vise est la Chine de l'universel, la Chine de l'Absolu. Claudel cependant n'a rien d'un rêveur, d'un idéaliste, encore moins d'un idéologue ou d'un théoricien. L'Absolu pour lui, c'est le concret, même s'il le théâtralise spontanément. A Mallarmé, il écrivait dans la première lettre qu'il lui envoyait de Chine : "Quand au milieu des mendiants et des convulsionnaires, dans le tohu-bohu des brouettes, des portefaix et des chaises à porteurs, je franchis la double poterne du vieux mur crénelé qui est l'enceinte de la Cité chinoise, je suis comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce." Le superbe recueil des poèmes qu'il compose alors sous le titre de *Connaissance de l'Est* donne bien le ton de sa rencontre avec l'Empire du Milieu. Voici

en quels termes il salue son cher Fou-Fchéou lorsqu'il le retrouve : "Et je salue de nouveau cette terre pareille à celle de Gessen et de Chanaan. /.../ Je salue le seuil, l'évidence brutale de l'Espoir, la récompense de l'homme incompris ; je lève les mains vers l'ostension de la couleur virile." La langue est somptueuse autant que le pays rencontré. Tel est le poète qui écrit *Le Repos du septième jour*.

De toutes les pièces de Claudel, c'est la pièce la plus difficile, la moins connue. Deux critiques seulement en ont parlé, Gilbert Gadoffre et Jacques Houriez, et cela il y a plus de 20 ans. C'est également la moins représentée. Elle n'a pour la première fois été portée à la scène qu'en 1928, et encore en Pologne. En France même, on ne l'a vue que deux fois : dans une mise en scène de Pierre Franck en 1965, et dans une mise en scène de Jean Bollery en 1993 – deux moments de grand théâtre mais sans suite apparente, du moins pour le théâtre officiel. Les trois principales réserves à l'encontre de cette pièce sont les suivantes :

1/ elle n'est pas authentiquement chinoise : Victor Segalen, un autre grand poète français, ami de la Chine, l'a dit assez durement. Il est bien vrai que la Chine de la pièce est avant tout une école de grandeur et non de vérité historique.

2/ la pièce serait tendancieusement chrétienne, agressive à l'égard du monde chinois. Il est arrivé sans doute à Claudel, mais à d'autres moments de sa vie, de chercher à convertir ses interlocuteurs au catholicisme. Vrai encore qu'il a fait connaissance avec les religions chinoises en grande partie à travers les écrits des missionnaires étrangers, mais, dans les années 1890, plutôt que de convertir autrui, il songe encore bien davantage à se convertir lui-même. Grâce à la Chine, et il lui en est reconnaissant, Claudel approfondit et magnifie sa propre foi chrétienne. C'est la Chine qui lui apporte tout, à tel point qu'il disait un jour à un autre poète : " Si Dieu m'avait demandé, avant de me créer, qui je voulais être, j'aurais répondu un bon païen chinois, il n'y a rien de plus beau ! "

3/ 3^{ème} réserve devant cette pièce : son lyrisme surabondant et en même temps son caractère, à plusieurs moments, statique, hiératique. Ne nous hâtons pas de dire que Claudel se laisse aller. Il a fait un choix volontaire. Sa maîtrise du mouvement corporel, des gestes, des tableaux et des jeux de scène, des silences aussi, est impressionnante. Mais elle est évidemment à l'opposé du théâtre français des scènes d'alors. C'est à la fois son ancienneté et sa trop provocante nouveauté que l'on reproche à sa pièce

chinoise. D'où l'approche essentiellement dramaturgique que j'ai privilégiée et qui m'amène, pour ce faire, à reprendre le mouvement d'ensemble du drame, avant d'en envisager le sens.

Trois actes : le premier et le dernier à la Cour de l'Empereur de Chine, le second sous la terre, aux Enfers. Le rideau se lève, découvrant un tableau grandiose, de hauts dignitaires saluent rituellement l'Empereur :

“Révérence à votre Face sacrée !”

Nous reportant en arrière, jusque là où le commencement du temps est fixé,

Les myriades humaines ont vu le soleil suspendu entre le ciel et les eaux,

Et sur la terre continuellement l'Empereur qui occupe le centre et le milieu.”

Très vite l'atmosphère se tend. Le premier ministre fait son rapport : l'Empire est malade, malade de ses morts qui reviennent harceler les vivants : “Majesté, trouve le remède ! Fils du Ciel, ferme la porte de la Terre ! empêche les morts de venir nous tourmenter.

Ils ont vécu leur vie. Qu'ils reposent maintenant dans le cercueil que nous leur avons donné.

Et, délivrés du travail, qu'ils ne nous envient point la nourriture.”

L'Empereur, désarmé devant cette demande, hésite, puis fait appel à un nécromant, c'est-à-dire à un magicien spécialiste de la divination par les morts. Une cérémonie fascinante a lieu alors. A la lumière des cierges rouges, au rythme sourd du grand disque de bronze, le nécromant profère une incantation convulsive de consonnes et de voyelles répétées qui arrive à faire revenir de son tombeau l'antique et vénérable empereur Hoang-Ti :

“Je suis le grand Hoang-Ti.

J'ai établi l'Empire. Tuant les Chefs et les Princes, j'ai adopté la multitude. J'ai bâti une muraille.

J'ai fixé le commencement de l'année ; j'ai réglé les cycles. J'établis l'ordre du temps, donnant ma prescription.

J'ai creusé le Grand Canal. J'ai établi les routes. J'ai détruit les livres.”

Malgré toute sa puissance, Hoang-Ti ne peut trouver aucun remède à la situation présente de l'Empire. Il laisse entendre cependant, avant de disparaître, que le salut viendra de celui qui descendre chez les morts et en reviendra. L'Empereur alors se

décide : "J'irai moi-même..., je demanderai à l'Enfer même son grief." On lui apporte le Bâton Impérial et il ordonne :

"Ouvre-toi, ô terre, fais-moi passage !

Car comme un homme dont la maison est minée, et qui descendant en vérifie les fondations,

Aujourd'hui, je te reconnaitrai dans ton fond, je te toucherai dans ton assise.

La terre tremble, s'ouvre, il se précipite, elle se referme. Tous demeurent la face sur le sol.

L'acte II est plus austère mais plus extraordinaire encore. Il est fait de trois scènes qui sont toutes trois des scènes à deux personnages : l'Empereur face à trois rencontres successives. L'audace, peut être unique dans l'histoire du théâtre, est que la totalité de cet acte se déroule dans une totale obscurité. On en devine certes l'origine dans les recherches du théâtre symboliste français de l'époque, mais il est bien évident que le sujet même, la descente aux Enfers, s'y prêtait. Les indications de Claudel sont ici formelles, et quasiment impossibles à respecter pour un metteur en scène. Tout spectacle est pour un temps interdit, l'acte devient un acte de voix, les personnages n'existent que par leur voix. Claudel nous fait vivre la dématérialisation des âmes dans l'Empire des morts. On reconnaît d'abord la voix bouleversée de l'Empereur :

Ah ! ah ! oh ! oh ! où, où
suis-je ?

Englouti, enfoncé ! La Noirceur noire
Me touche la face et je fais corps avec son épaisseur. "

Première rencontre, une autre voix, celle de sa propre mère, seule voix féminine de l'acte et de la pièce. Leur dialogue pathétique met en place l'univers souterrain quand résonne soudain une autre voix, celle du Démon, de Satan, l'Empereur des morts affrontant l'Empereur des vivants.

Commence alors la scène centrale, la plus longue, la plus ambitieuse, scène de féroce dialogue métaphysique et théologique sur " le nœud de la vie et de la mort ", sur le sens du Mal, la réalité de la faute, le pouvoir de Dieu et celui du Démon. C'est un véritable défi aux habitudes du théâtre qu'une scène aussi intellectuellement exigeante n'ait pour le public le soutien, le support d'aucun spectacle, d'aucune image. Les metteurs en scène jusqu'ici ont toujours triché, laissant subsister un très léger éclairage rouge et

d'autre part en donnant le rôle du Démon à une actrice exceptionnelle, Maria Casarès en l'occurrence, lors de la création parisienne. L'échange intense qui s'établit entre les deux personnages s'inspire principalement des écrits de Saint Thomas d'Aquin, théologien du Moyen Age, du poète italien Dante et de sources chinoises diverses, tous éléments organisés en une progression dramatique telle qu'on peut s'étonner que la pièce ait pu être taxée de statisme. Mais il faut reconnaître que cette scène particulièrement requiert un degré et une durée d'attention si exceptionnelles qu'une limite est atteinte dans le Théâtre comme dans la Pensée. A une ultime question de l'Empereur sur l'invasion des morts, sans y répondre, le Démon brusquement disparaît laissant l'Empereur une fois de plus désespéré.

Une scène finale beaucoup plus courte va enfin l'éclairer. Un nouveau personnage apparaît, bénéfique cette fois : c'est l'Ange de l'Empire, l'Ange du riz. Il donne à l'Empereur la clé tant attendue. Si les morts reviennent inquiéter les vivants, c'est que ces derniers n'observent pas le principe le plus élémentaire. Occupés de leur vie matérielle pendant six jours de la semaine, ils doivent en respecter le septième, le réserver à la divinité, le consacrer en élevant "les mains vers le Ciel". Ainsi se trouve justifié le titre de la pièce. L'homme est fait pour travailler mais il doit garder le contact avec l'Infini, la Terre ne peut sans dommage oublier le Ciel :

"Fais donc afficher cette proclamation sur les murs, dit l'Ange du riz, fais-la publier dans les tribunaux : 'Six jours que mon peuple fasse son œuvre et son travail,

Que le laboureur pousse son buffle et le batelier sa jonque, que l'artisan tisse, forge, scie, bâtisse, qu'il broie l'huile et la farine :

Mais le septième jour qu'il se lave les mains et la tête, et qu'ayant mis un vêtement neuf, se tenant dans le repos, il célèbre la grande Attente.'" L'essentiel est dit, l'Ange cependant n'a pas indiqué précisément à l'Empereur ce qu'il doit faire : nous attendons l'acte III.

Nouveau nocturne en lever de rideau mais peu à peu le jour se lève. Dans le même palais que nous avons vu au premier acte, le Prince Héritier et les grands dignitaires tiennent un conseil angoissé. En l'absence de l'Empereur, la situation de la ville s'aggrave. Le Prince Héritier s'en accuse longuement quand soudain l'Empereur réapparaît, revêtu des vêtements sacrés, le visage couvert d'un masque d'or. Il lève le Bâton Impérial qui a pris maintenant la forme d'une croix. Il détient la solution, il

apporte à son peuple la guérison, mais, quand il ôte son masque, tous reculent d'horreur devant son visage rongé par la lèpre. Il a gagné mais il s'est perdu, il s'est sacrifié pour le bonheur de son peuple. Après la double annonce solennelle à sa Cour et à son peuple de la vérité qu'il a conquise, il abandonne sa fonction au Prince Héritier et prononce un adieu solennel aux vêtements sacrés qui étaient les siens. Le nouvel empereur les revêt pour une dernière partie de la pièce, une sorte de prolongement lyrique qui, sous la conduite d'un Récitant, se développe en une somptueuse liturgie de paix :

“La Terre est nette et parée comme un temple, et je vois tout autour de moi

Les Montagnes assises comme Cent Vieillards.

Dans la grande salle de la plaine, tel que le bruit de la machine de la Vie, de toutes parts

On entend le cri des travailleurs qui font monter l'eau dans les champs ...”

“Tout est paix. Le soleil se couche. /... /

Un blanc couple d'aigrettes vers son nid revole par l'air sombre et bas ;

Au pied du rempart démesuré de la montagne, une petite lumière s'allume au ras de l'eau.”

Le sens, c'est à dire l'ambition fondamentale de la pièce, n'est à chercher, on l'a vu, ni du côté de l'exotisme ni du côté d'une certaine évocation historique, mais la Chine du *Repos du septième jour* pourrait également n'être qu'une coloration occasionnelle, un habillage de circonstances, somme toute assez extérieur, pour l'univers intime de l'auteur. Il n'en est rien en fait. Comme l'Amérique de *L'Echange* révélait un aspect de Claudel, de même la Chine du *Repos* coïncide à son être profond et contribue à lui donner forme.

Claudel, dans l'Empire du milieu, a trouvé l'appui et la leçon inappréciables du cadre théâtral (costumes, gestes, mouvements) qui donne à sa quête le double caractère pathétique et grandiose dans lequel s'épanouit le théâtre symboliste de l'époque. Mais au-delà d'un simple appui, c'est la substance même d'une Chine éternelle qui vient l'habiter, s'identifiant à sa propre recherche. Quelques exemples montreront comment les éléments que la Chine fournit deviennent naturellement des pièces maîtresses du monde intérieur du poète. Ainsi la crainte des morts qui avait frappé Claudel chez ses domestiques chinois, informe le poids d'un passé personnel coupable et justifie l'Enfer

métaphysique et moral de l'acte II ; la ressemblance entre les caractères chinois ta (l'homme adulte) et le caractère mou (l'arbre) fournit au poète quatre vers qui confortent sa conception de l'être humain :

“L'homme n'est-il pas un arbre qui marche ?

Comme il élève sa tête, comme il étend ses branches vers le ciel,

C'est ainsi qu'il enfonce ses racines vers la terre.

Je les découvrirai ...”

Enfin ce que dit l'Empereur sur le vide et le néant peut trouver son origine aussi bien dans le Tao que dans Mallarmé ou Saint Thomas. La pensée du lecteur passe d'un monde à l'autre, se nourrit de l'un comme de l'autre dans la création originale du poète.

Mais, aussi bien que l'auteur lui-même, cette “Chine éternelle”incarne l'être humain en général et donc chacun de nous. Rien ne l'exprime mieux que le personnage central de l'Empereur dans le rôle écrasant qui est le sien. Il n'est pas seulement l'Empereur de Chine mais bien l'Empereur universel, l'éternel Adam trait d'union entre la Terre et le Ciel. L'histoire qu'il vit dans la pièce symbolise celle de tout homme vivant. C'est ainsi que la Chine aura donné au jeune dramaturge français la chance d'exhausser à l'universel sa poésie et sa pensée.

Le Repos du septième jour, pour Claudel à ce moment de son existence, constitue un double aboutissement : un aboutissement de sa recherche poétique comme de sa recherche théâtrale, et d'autre part un aboutissement de son itinéraire religieux : il croit avoir fait le tour des choses et, après ces années de Chine, il repart en France avec l'intention de se faire moine. Il en sera tout autrement, on le sait. Sa quête continuera mais avec un tour plus humblement humain et plus ouvert au large monde, comme il l'écrira lui-même plus tard dans *Présence et prophétie* : “Il n'est plus aujourd'hui de petit canton de l'Humanité qui soit capable de s'isoler dans son quant à soi. / ... / Il n'y a plus de partie qui n'ait besoin du tout, il n'y a plus d'individu qui n'ait besoin de l'Univers.” Le désir de poésie est en effet d'ouvrir sur un monde sans cesse plus grand. Par la bouche de Rodrigue, le héros du *Soulier de satin*, Claudel le rappelle à deux reprises : “Pour moi un poème parfait est comme un vase bouché.” et “Un morceau de jade cassé vaut mieux qu'une tuile entière.” c'est dire que la poésie est avant tout présence d'un