



PAUL CLAUDEL

# *Théâtre*

I

ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE  
TEXTES ET NOTICES ÉTABLIS  
PAR JACQUES MADAULE  
ET JACQUES PETIT

*nrf*

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1967.*

*Ce volume, portant le numéro  
soixante-douze  
de la « Bibliothèque de la Pléiade »  
publiée aux Éditions Gallimard,  
a été achevé d'imprimer  
sur bible des Papeteries Jeand'heurs  
le 6 mai 1980,  
sur les presses  
de l'imprimerie Sainte-Catherine  
à Bruges.  
La reliure a été exécutée  
par Babouot à Lagny.*

*N° d'édition : 26382. Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1980.  
Imprimé en Belgique.*

CE VOLUME CONTIENT :

INTRODUCTION  
par Jacques Madaule

CHRONOLOGIE  
par Jacques Petit

L'ENDORMIE  
FRAGMENT D'UN DRAME

TÊTE D'OR  
*(Première et seconde version.)*

LA VILLE  
*(Première et seconde version.)*

LA JEUNE FILLE VIOLAINE  
*(Première et seconde version.)*

L'ÉCHANGE  
*(Première et seconde version.)*

LE REPOS DU SEPTIÈME JOUR

AGAMEMNON d'Eschyle

LES CHOÉPHORES d'Eschyle

LES EUMÉNIDES d'Eschyle

PARTAGE DE MIDI  
*(Première version, version pour la scène  
et nouvelle version pour la scène.)*

NOTICES, établies par Jacques Madaule  
et Jacques Petit

# INTRODUCTION AU THÉÂTRE DE PAUL CLAUDEL

## I. — « LA VOIX PLURIELLE »

Je vous ai reconnu, ô conseil complet des neuf Nymphes intérieures<sup>1</sup> !

Moins de murmures dans la forêt à la Saint-Jean d'été,  
Il est un moins nombreux ramage en Damas quand au récit des  
eaux qui descendent des monts en tumulte,  
S'unit le soupir du désert et l'agitation au soir des hauts platanes dans l'air ventilé,  
Que de paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs<sup>2</sup> !

« Ah! une seule voix ne suffisait pas au poète, il lui fallait ce groupe concertant sur la scène<sup>3</sup>... »

*Ce dernier texte est de la fin de 1951 ou du début de 1952. Il est tardif, comme on voit, et cependant dit la même chose que les deux autres. Et, si je relis l'Éndormie, qui est de 1886 ou 1887, quand Paul Claudel n'avait pas vingt ans, j'y trouve déjà ceci, sur le poète :*

Je ne sais pas ce qui s'est passé dans sa tête, tu sais que son imagination  
Est toujours à bouillonner et les idées y dansent  
Comme les navets et les pommes de terre dans un pot-au-feu<sup>4</sup>.

*Tel est donc ce « grommèlement intérieur », d'où sort le drame, qui est fait de plusieurs voix, car une seule n'est jamais suffisante, comme il ne suffit pas d'une seule espèce de légume pour faire un pot-au-feu. Cela est donné dès l'origine. Il y en a qui parlent d'une seule voix, toujours la même, tantôt plus haut,*

---

1. *Œuvre poétique*, « Cinq grandes Odes », « les Muses », éd. de la Pléiade, p. 222.

2. *Ibid.*, « Magnificat », éd. de la Pléiade, p. 249.

3. *Œuvres en prose*, « Positions et Propositions », éd. de la Pléiade, p. 53.

4. P. 8.

*tantôt plus bas, plus vite ou plus lentement, et vous pouvez donner à cette voix toutes les inflexions que vous voudrez : c'est toujours une voix seule. Chez Claudel, dès qu'il commence d'écrire, il y a plusieurs voix qui s'entremêlent, qui se répondent, qui s'interrompent les unes les autres. Des voix d'hommes et des voix de femmes ; celles des acteurs et celles des témoins, car un drame ne va jamais sans une assistance, fût-elle imaginaire. Le travail du poète d'abord, et plus tard celui du metteur en scène, sera de les faire concorder. Mais Claudel n'est pas seulement un homme qui écoute ce qui parle en lui. Il est encore plus visuel qu'auditif. Du reste, un sens ne peut être ému sans que tous les autres entrent en jeu aussitôt. Les voix ne sont donc jamais réduites à un simple langage verbal, mais elles suscitent des visages, des corps, des vêtements, tout un entourage, un monde enfin, qui jaillit de l'imagination à leur appel.*

*Ce n'est pas tout. Ce « jeune cœur comblé de désirs », que Claudel évoque dans le Magnificat, il se pose à lui-même des questions et il perçoit des réponses ; non pas une pour chaque question, mais plusieurs, et contradictoires. Chaque voix est en même temps question et réponse et il n'y aura pas de paix en nous tant que nous n'aurons pas abouti à cet « accord explicatif et total » dont il est question dans l'Art poétique, à la fin de Connaissance du temps. En outre le poète a en lui une espèce de tribunal muet, qui juge et qui pèse, qui décide en dernier ressort. De ce « Conseil d'Administration », il est beaucoup question dans les Mémoires improvisés. C'est la conscience de l'artiste, car « la poésie est un art » et le drame est un poème, à savoir*

... un signe, un acte imaginaire, créant  
Le temps nécessaire à sa résolution...<sup>1</sup>.

*Plus tard des acteurs en chair et en os, sur une scène convenablement disposée, avec tout un jeu de lumières, de décors et de musique, devant des spectateurs véritables, viendront réaliser ce que le poète avait commencé par rêver et qu'il avait ensuite écrit patiemment sur un papier que sa blancheur native n'a point réussi à défendre. Il faut noter dès maintenant ce rapport entre le rêve et le drame. Claudel écrivait à la fin de sa vie, dans la Poésie est un art : « Avec le drame nous pénétrons*

---

1. Œuvre poétique, « Cinq grandes Odes », « les Muses », éd. de la Pléiade, p. 228.

*dans la région la plus obscure du cerveau humain, celle du rêve... J'appellerai le drame un rêve dirigé<sup>1</sup>. » Il y a toujours quelque rapport entre nos rêves et nos préoccupations actuelles. L'histoire du Théâtre de Claudel, depuis l'Endormie jusqu'au Ravissement de Scapin et aux derniers états de l'Échange et de Partage de Midi, n'est autre chose que sa propre histoire, si l'on veut bien ne point attacher une importance excessive à l'anecdote, mais penser plutôt à ces « sentiments forts et profonds », dont Claudel parlait au P. de Tonquédec. J'ai tenté ailleurs de raconter cette histoire. Je ne le referai pas ici.*

*Dix ans après la mort du poète et cent ans après sa naissance, nous pouvons aujourd'hui jeter sur son Théâtre un regard d'ensemble, comme l'on fait, d'une hauteur convenable, sur un groupe de bâtiments construits à diverses époques et pour des usages assez variés avec différents matériaux. Une vieille habitude d'historien m'induit à ne point faire fi de la chronologie, ne serait-ce que pour rendre compte des différences de style. Ce qui me frappe d'abord, c'est l'harmonie finale de cet ensemble qu'à le parcourir pièce à pièce nous serions tentés de juger d'abord hétéroclite.*

*Au premier regard nous distinguons aisément trois groupes, dont aucun n'est parfaitement homogène, et le deuxième s'annonce dans le premier et se prolonge dans le troisième. Le premier, donc, va d'Une mort prématurée, « Fragment d'un drame » (1888), au Repos du Septième Jour avec les secondes versions de Tête d'Or, de la Ville et de la Jeune Fille Violaine (1895-1898). Je le place sous le signe de la « voix plurielle ». Avec l'intervention foudroyante de l'amour humain, qui n'avait été jusqu'alors que pressenti, s'ouvre, après un long silence, un deuxième cycle, celui de la vocation et du sacrifice. Cela va de Partage de Midi (1905) au Soulier de Satin (terminé en décembre 1924). Cette période est elle-même coupée en deux par la première réalisation scénique, celle de l'Annonce en 1912. Désormais, et jusqu'à la fin, Claudel tiendra compte des exigences de la scène, et cela divise aussi tout son Théâtre en deux moitiés. A partir du Soulier de Satin, les conflits intérieurs sont résolus ou, du moins, ils n'exigent plus l'expression dramatique. Nous sommes en pleine eau, mais les œuvres antérieures, surtout les plus anciennes, n'échappent point à ce « regard ennemi », dont parlait Mallarmé.*

---

1. Œuvres en prose, « Positions et Propositions », éd. de la Pléiade, pp. 52-53.

*Je n'aurai garde, en commençant, de négliger, comme Claudel lui-même paraissait nous y inviter, cette légère cabane de roseaux tressés, située tout en avant du reste, où un jeune berger essaye ses pipeaux : l'Endormie. Outre que déjà le langage claudélien y manifeste sa singularité, nous y voyons aussi se poser une question que le poète adolescent a résolue d'une manière originale : celle du rapport entre la vocation poétique et le désir d'une situation reconnue dans le monde ordinaire des hommes. La Muse qui est la grâce ne pose point d'autre problème, plus de vingt ans après et Claudel s'en est longuement expliqué avec Jean Amrouche dans les Mémoires improvisés. Le singulier est que, dans ce premier essai, la question est posée sous un aspect burlesque. Le jeune Claudel refuse de prendre au sérieux ; en tout cas, il ne veut pas prendre au tragique sa vocation poétique. La face comique des choses est la première qu'il ait illustrée, et cela persistera jusqu'au bout, jusqu'au Ravissement de Scapin, qui est de 1949, sans parler des retouches de Partage de Midi.*

*Si le vieillard sourit et même rit franchement, rien n'est plus grave qu'un jeune homme. Aussi, poursuivant notre route à travers le Théâtre de Claudel, voici qu'après la cabane grotesquement idyllique, nous nous heurtons à une sombre ruine, noircie par le feu, qui s'ouvre comme une porte béante sur rien, mais dont quelques morceaux seront presque littéralement repris dans Partage de Midi. Tous les problèmes alors se posent à la fois :*

Voici soudain, quand le poète nouveau comblé de l'explosion intelligible,  
 La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,  
 S'ouvre, l'accès  
 Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même  
 Violentant les mâchoires coupantes,  
 Le frémissant Novénaire avec un cri<sup>1</sup>

*Et, dans les Mémoires improvisés, le vieillard Claudel confie à Jean Amrouche : « Fragment d'un drame est [...] le premier éveil de ce que j'appelle ma puberté intellectuelle. C'est à ce moment que je me suis dit vraiment : J'ai des moyens. Enfin c'est la première fermentation... mon Dieu... on peut bien le dire, c'est le génie, n'est-ce pas, dont j'ai pris conscience à ce*

---

1. *Œuvre poétique*, « Cinq grandes Odes », « les Muses », éd. de la Pléiade, p. 222.

*moment-là, et qui plus tard a pris forme dans Tête d'Or<sup>1</sup>. »*

*Voici Tête d'Or, en effet. La continuité de style est évidente. On pouvait déjà le pressentir dans l'Endormie. Mais à présent ce don natif d'expression a trouvé matière où se prendre digne de lui. C'est sauvage, cela ne ressemble à rien d'autre, sinon peut-être à Rimbaud. Personne n'avait parlé auparavant, personne jamais plus ne parlera un pareil langage, et pas même Claudel. Mais l'étrange saveur en persistera jusqu'à la fin. Le poète apprendra son métier ; il assouplira son instrument ; il y deviendra un virtuose. Mais ce bloc mal équarri du premier Tête d'Or est bien l'ouverture de tout ce qui va suivre.*

*Nous sommes en présence d'un premier massif de bâtiments qui comprend, outre Tête d'Or, la première version de la Ville, la première Jeune Fille Violaine et l'Échange, où le seul personnage vraiment sérieux est, après tout, Marthe, comme Claudel devait le faire remarquer, bien des années plus tard. Ce pays nouveau qui lui est offert à contempler, au-delà des horizons familiers et de cette ville de Paris que le jeune Claudel a maudite dans la Ville, comme les anciens prophètes maudissaient autrefois Babylone, l'Amérique qui n'a pas encore trouvé sa forme et son équilibre, le poète en découvre le vide secret et la profonde inanité. Le seul personnage sérieux en face des trois Américains, c'est une Française économe et pratique, sœur de Violaine et de Mara tout ensemble, comme elles sans doute originaire du Tardenois. Durant cette même période Claudel traduit l'Agamemnon d'Eschyle et il ne faut pas oublier que le style insolite de la première version de la Ville était dû à une imitation un peu littérale de Virgile, où la partie est souvent nommée à la place du tout.*

*L'influence d'Eschyle remplace donc pour un moment celle de Shakespeare, qui était si évidente dans Tête d'Or. Ce qui a frappé Claudel, c'est le caractère préchrétien et plus précisément même précatholique de la tragédie grecque à ses débuts. Shakespeare, lui, est postchrétien. Or l'état dans lequel se trouvait Claudel avant sa conversion, une fois cette conversion devenue effective, le rend plus proche de la tragédie grecque que du drame élisabéthain. Son déchirement en face de ce Christianisme qui lui est en quelque manière imposé par l'évidence est comparable au déchirement de l'âme antique lorsque retentit sur les flots de la Méditerranée le cri : « Le grand Pan est mort ! » Il s'agit pour*

---

1. *Mémoires improvisés*, p. 30.

lui de discipliner ses puissances naturelles et de passer le mors aux lèvres écumantes de la cavale sauvage. Il est encore, en face des merveilles du monde, l'homme de désirs dont il parlera plus tard. Aussi est-il à la recherche d'un théâtre qui serait une liturgie. Ce n'est pas son premier séjour en Extrême-Orient, de 1895 à 1900, qui pouvait l'en détourner. Là aussi il retrouve un climat préchrétien, celui qu'il essayera de rendre dans le Repos du Septième Jour.

Dans ce nouveau pays, rien ne fut plus dépaysant, et plus enrichissant aussi que le théâtre chinois, qui lui montrait, par exemple, tout ce que l'on pouvait tirer de l'absence de rideau, c'est-à-dire de séparation entre la scène et la salle, entre le rêve et la réalité. Claudel a toujours tendu à rétablir cette continuité, qui existait dans le théâtre antique, où le chœur servait d'intermédiaire et qui caractérise aussi la messe, du moins dans le rite latin. Le Repos du Septième Jour est, à coup sûr, l'œuvre la plus liturgique de cette période. Presque en même temps Claudel refait Tête d'Or, la Ville et la Jeune Fille Violaine. L'Échange est le seul à quoi il ne touche pas.

Observons ici que Claudel est, de tous les dramaturges, celui qui est revenu le plus souvent sur des œuvres déjà écrites. Il l'a fait jusqu'à la fin de sa vie, et davantage peut-être que jamais, dans ses dernières années. Nous ne pouvons étudier ici dans le détail ces transformations, que le lecteur appréciera. Mais on peut dire qu'en général elles tendent à élaguer la trop luxuriante végétation lyrique. On dirait que le poète, en un premier temps, n'est pas maître de son abondance verbale. Les mots envahissent tout et recouvrent de leurs merveilleuses et exubérantes frondaisons l'architecture de l'action. Les secondes versions sont plus claires, plus aptes à la représentation, mais moins riches à la lecture. Un poème est fait pour être lu ; un drame pour être vu. Jusqu'au bout, chez Claudel, nous assisterons à cette lutte entre le poète et le dramaturge. Il fut l'un et l'autre. D'abord, c'était le poète qui avait le dessus. Au fur et à mesure des années et aussi de l'expérience le dramaturge l'emportera, sans que le poète cesse jamais d'être l'âme secrète de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, quelque chose s'achève avec le Repos du Septième Jour et les secondes versions des autres drames. Ouvert dans la violence d'un cri qu'on ne peut réprimer, ce premier massif du théâtre claudélien s'achève dans la suavité d'une espérance certaine. A la fin de la pièce le Récitant dit : « Tout s'éteint : le désir en moi meurt avec le rassasiement » et l'Empereur conclut : « Paix au peuple dans la bénédiction

*des eaux ! Paix à l'enfant de Dieu dans la communion de la flamme<sup>1</sup> ! » Tout paraissait donc achevé. Le poète avait fait successivement ses adieux à Tête d'Or, aux personnages de la Ville et à Paris à travers eux, à son Tardenois natal, à l'Amérique entrevue et à la vieille Chine. Il ne lui restait plus qu'à s'ensevelir dans le silence qui succède à la bénédiction de l'antique Empereur. Telle était aussi l'intention de Claudel, lorsqu'il revint de Chine en 1900. Il est « au milieu du chemin de notre vie », comme dit l'Alighieri. Il ne sait pas ce que Dieu attend de lui. Pourquoi ne pas se donner lui-même, s'ensevelir sous l'habit religieux, et tout serait dit ? Il fait donc retraite à Solesmes et à Ligugé. Mais, là, il se passe quelque chose de mystérieux et d'ambigu. Le mieux est de reproduire les confidences que fit à ce sujet Claudel à Jean Amrouche : « Toute ma vie en Chine, ces cinq ans, avait été le théâtre de grandes réflexions de ma part. Je me demandais de quel côté je devais m'engager ; et avec autant de sincérité que je le pensais, je voulais me faire moine, je le croyais à ce moment-là. J'ai d'abord été à Solesmes, ensuite à Ligugé, et j'étais absolument décidé à renoncer complètement à l'art et à la littérature. C'était un sacrifice pénible. A quel degré de sincérité étais-je parvenu ? Il est très difficile de s'en rendre compte ; mais enfin je croyais être aussi sincère que je pouvais l'être. C'était le moment des Boxers, le moment du siège de Pékin. La Chine était très bouleversée. Et après que j'eus été reçu oblat au monastère de Ligugé, mes supérieurs, probablement pour m'éprouver davantage, ont jugé que je devais revenir en Chine. Ça a été un grand déchirement pour moi, parce qu'un sacrifice comme celui que j'avais fait ne se refait pas deux fois dans l'existence. Je me rappelle qu'à ce moment-là, je suis monté dans la chapelle des novices, à Ligugé, et je suis resté là en grande perplexité pour savoir ce que je devais faire. Alors j'ai reçu une réponse très nette, très catégorique et parfaitement simple : non. Pas d'autres commentaires, rien que ça, une négation pure et simple, aussi claire et aussi nette que possible. Mais d'alternative, aucune indiquée, simplement : non. Je ne pouvais pas, la voie m'était barrée<sup>2</sup>. »*

---

1. P. 860.

2. *Mémoires improvisés*, pp. 150-151.

## II. — SACRIFICE ET VOCATION.

*S'il était légitime de voir dans la rencontre de la poésie rimbaldienne et surtout dans la conversion à Notre-Dame le point de départ de toute cette première partie, pour ainsi dire achevée du Théâtre de Claudel, il ne l'est pas moins de considérer le non de Ligugé comme l'ouverture d'un nouveau cycle dramatique. La question posée par la conversion touchait le rapport entre le chrétien nouveau et l'homme de désirs, possédé par la passion de l'Univers. Elle semblait devoir être résolue par l'entrée au cloître, et donc par un sacrifice total des aspirations profanes, fussent-elles poétiques. Tout est désormais remis en cause, à commencer par la relation entre le chrétien et le monde. Si Claudel n'entre pas en religion, il demeure en poésie. Mais il doit affronter désormais le problème de la vocation. Les poètes païens nous avaient montré l'homme aux prises avec le destin, divinité sans visage et dont les décrets sont irrévocables. On peut s'efforcer de le connaître en consultant les oracles ou en déchiffrant les astres. Quant à le détourner, il arrive, la plupart du temps, qu'il se sert de nos efforts mêmes pour s'accomplir. Comme si cette aveugle divinité avait voulu associer dérisoirement la liberté humaine à l'exécution de ses desseins. Tel était le ressort de la tragédie antique : l'homme libre se brisant au mur de la nécessité.*

*Tout autre est la vocation, l'appel adressé au chrétien par un Dieu qui n'a voulu d'autre borne à sa toute-puissance que la liberté humaine. Paul Claudel n'ignorait pas cet appel singulier. Il n'en avait pourtant pas fait le ressort essentiel de ses premiers drames. Les vocations sont aussi diverses que les personnes. Chaque appel est adressé à un seul. Tout comme les choix de l'amour humain. On n'en trouvait guère dans le premier Théâtre de Claudel. C'est aussi qu'une certaine expérience n'avait pas encore eu lieu. Maintes fois, depuis, Claudel a répété que son cœur, jusqu'en 1900, ne s'était pas encore ouvert à l'autre. On peut lui appliquer ce qu'il écrivait, quelques jours avant la représentation de 1948, de Mesa : « Mesa, le héros du Partage, est [...] un pharisien sous sa forme la plus mesquine, un « bourgeois », un « sacré petit bourgeois », comme le lui dira cruellement Ysé. Un avare, un égoïste, un sucré, un rétréci, un dur, un confit, uniquement préoccupé de lui-même, parfaitement insoucieux et incurieux du prochain. L'aventure du chemin de Damas qui s'est renouvelée bizarrement à son profit*

ne l'a pas essentiellement transformé. Elle a simplement accentué en lui le sentiment de la différence et de la supériorité : et ce n'est pas le séjour dans des milieux protestants ou païens, parmi des gens totalement étrangers à sa langue, à sa nature et à ses goûts, qui est fait pour atténuer en lui la conscience douloureuse de son incompatibilité... Pour arracher l'homme à lui-même jusqu'aux racines, pour lui donner le goût de l'Autre, cet avare, ce dur, cet égoïste, pour lui faire préférer monstrueusement cet Autre à lui-même, jusqu'à la perte du corps et de l'âme, il n'y a qu'un instrument approprié, la femme<sup>1</sup>. »

La femme est donc ici un instrument, mais à la manière dont usait, dans le drame antique, la Nécessité pour atteindre son but. Laïos, puis Œdipe ont été les instruments aveugles de leur propre destin. Quoi qu'ils fissent, ils ne le pouvaient éviter. Au chrétien sa vocation n'est pas imposée de cette façon. Il peut, tout d'abord, la méconnaître, et ce fut sans doute le cas de Claudel lorsqu'il se vit refuser l'état religieux, qu'il avait choisi parce qu'il était le plus simple et le plus radical. Mais alors, quoi ? Il l'ignore. Il ne sait plus où il va, ce que Dieu attend de lui lorsqu'il se trouve en présence de cette femme interdite, sur le bateau qui le ramène en Chine. D'où la question angoissée : « Pourquoi cette femme ? » Il n'est même pas libre de l'aimer ou non. L'amour, chez Claudel, comme chez Racine, « a force de nécessité ». Nous ne choisissons pas à notre gré l'élue et elle ne nous choisit pas davantage. C'est ainsi : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi. » Le nom suffit, qui désigne la personne. Non pas ce nom que nous sommes capables de prononcer et qui désigne pour tout le monde tel ou tel ; mais un nom beaucoup plus mystérieux, que nous ne connaissons vraiment que lorsque « nous connaissons comme nous sommes connus », suivant la parole de l'Apôtre. Il y a prédestination de celui-ci à celle-ci. On n'y peut rien et nous serions encore sous l'empire de la fatalité, si le pouvoir ne nous demeurait de consentir librement, de choisir entre cet attrait irrésistible et l'interdiction de la loi. Si difficile, si douloureux qu'il soit d'obéir, l'obéissance aveugle et nue est pourtant toujours possible. Mesa avait pu renoncer au monde, bien qu'il fût un homme de désir, et il y avait été renvoyé. De même il pourrait renoncer à Ysé, qui est plus que le monde, qui est l'image même de Dieu fixant sur lui son regard.

*Pourquoi Dieu a-t-Il voulu cette épreuve presque insoutenable ? Pourquoi semble-t-Il avoir voulu la défaite probable de Son serviteur, ou du moins l'avoir permise ? Parce que cette défaite elle-même était sans doute nécessaire pour que fussent ouvertes les voies du salut. Il fallait que ce cœur dur, fermé, compact, s'ouvrît et tout autre moyen faisait défaut. Nous ne sommes jamais tentés au-dessus de nos forces, et par conséquent la liberté demeure intacte. Mais quelque usage, finalement, que l'homme en fasse, Dieu atteint son but. Le péché lui-même fait partie de l'économie du salut. Quelque voie qu'Il emprunte pour y parvenir, Dieu ne veut jamais que le salut des hommes, un par un. Il est aussi difficile d'échapper à cette destinée qu'à la fatalité antique. Le seul péché qui ne soit point pardonné est le péché contre l'Esprit, qui est d'une tout autre nature : celui de Renan, peut-être (selon Claudel). La différence entre la tragédie antique et le drame chrétien n'est donc pas en ce que la liberté de l'homme serait sacrifiée dans l'une et pas dans l'autre. Œdipe n'a été physiquement contraint, ni de tuer son père, ni d'épouser sa mère. L'un et l'autre crime, il les a commis sans savoir ce qu'il faisait, mais en décidant librement de faire ce qu'il a fait.*

*Le chrétien est plus éclairé et, en ce sens, il est plus coupable. Mais, tandis que la divinité païenne était implacable et ne tendait aveuglément qu'à perdre l'homme, le Dieu chrétien est Amour et ne tend qu'à sauver. Si, dans les Euménides, la rigueur du destin se laisse fléchir, Claudel devait y voir une annonce du Christianisme. Ainsi le théâtre antique est essentiellement tragique parce qu'il se termine toujours mal ; tandis que le théâtre chrétien devrait toujours être comique, parce que la fin est heureuse. Mais Claudel eut beaucoup de mal à inventer pour Partage de Midi une heureuse fin. Il n'y est parvenu qu'en mettant les deux amants hors du monde, qu'en faisant d'eux des morts virtuels, alors que l'œuvre de notre salut doit être poursuivie en ce monde. Terminer ainsi Partage de Midi, ce n'était pas éclairer vraiment le mystère de la vocation.*

*Cette question de l'amour humain, que la littérature universelle n'a cessé de poser sous mille formes, il est étrange, certes, que Claudel ait attendu si longtemps pour l'aborder vraiment. Sans doute la femme, ni l'amour ne sont absents des drames antérieurs à Partage de Midi. On y trouve sans peine bien des traits annonciateurs et comme prophétiques, quand ce ne serait que les scènes conservées d'Une mort prématurée, dont les mots mêmes se retrouvent dans Partage de Midi. Et encore cette parole de Lâla dans la Ville : « Je suis la promesse qui*

*ne peut être tenue, et ma grâce consiste en cela même<sup>1</sup> », pour ne rien dire de l'Échange et de la Jeune Fille Violaine. Mais tout s'y passait dans une sorte de temps mythique, le temps du rêve. Sans doute l'heure avait-elle une importance capitale dans l'Échange, mais l'heure de quel jour, de quelle année ? Partage de Midi se déroule bien de Midi à Minuit, mais en 1900, et la révolte des Boxers y est présente.*

*Quant à l'heure de Midi, elle est celle où les objets ne font plus d'ombre, où le passé et le futur s'abolissent dans le présent, dans l'immédiat, comme le dit Mesa à Ysé :*

Me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près.

Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc !

Ah, que le présent semble donc près et l'immédiat à notre main sur nous

Comme une chose qui a force de nécessité<sup>2</sup>.

*Cette immédiate, cette présente réalité introduit une dimension nouvelle dans l'œuvre dramatique de Claudel. N'était-ce point dans ces années de silence et de déchirement qu'il avait écrit le premier traité de l'Art poétique, Connaissance du temps, et n'avait-il pas affirmé, dans cette première partie des Muses qu'il écrivit à Solesmes et à Ligugé, que le poème « crée le temps nécessaire à sa résolution » ? Les œuvres qui vont suivre, et d'abord Partage de Midi, seront inscrites dans le temps concret de l'histoire, marqué ici par le souvenir des événements contemporains en Chine. Le lieu concret avait été dessiné parfois dans les premiers drames. Mais le temps, non, malgré une tentative assez maladroite pour actualiser la seconde Jeune Fille Violaine.*

*Claudel n'attendit pas la fin du troisième séjour en Chine (1905-1909) pour se lancer dans une entreprise qui n'a de commune mesure avec rien de ce qui avait précédé. C'est à Tien-tsin, en effet, après les Grandes Odes, qu'il a conçu l'Otage, en sorte que Partage de Midi est situé entre deux silences dramatiques. Ici l'histoire n'est plus un simple cadre. Elle est une dimension essentielle du drame et le destin singulier des personnages reçoit d'elle sa signification. On comprend que Claudel n'en soit venu à bout qu'en Europe, où sa carrière diplomatique allait le fixer pendant huit ans. Et à Prague, qui*

1. P. 490.

2. P. 1004.

*est le centre même du continent. Un peu plus tard Claudel refait la Jeune Fille Violaine qui devient l'Annonce faite à Marie. Si le lieu ne change pas, qui est le Tardenois de l'enfance, l'époque maintenant se fixe à jamais : c'est la fin d'un Moyen Age de convention, où tout paraît dérangé de sa place, puisqu'il n'y a plus de roi en France, ni de pape à Rome. Le départ d'Anne Vercors est désormais motivé par autre chose que de s'en aller « vers le lieu grand », comme Claudel allait faire en 1893 ou en Amérique au secours de neveux en détresse. Il part pour Jérusalem, afin d'y retrouver, dans le trou où la croix fut plantée, le principe d'un ordre nouveau, de cet ordre nouveau qu'a instauré Christophe Colomb par la découverte de l'Amérique.*

*D'autre part le mystère de la vocation, que Partage de Midi n'avait pas éclairé, est au centre des deux nouvelles œuvres, qu'il s'agisse dans l'une de la vocation de Sygne et, dans l'autre, de celle de Violaine. Celle-là devait-elle ou non épouser Turelure ? Quant à celle-ci, elle n'est pas séparée de Pierre de Craon par la loi inviolable du mariage, ni même par sa préférence de Jacques Hury, mais par la vocation qui fait d'elle un objet sacré et en quelque sorte intouchable pour celui-là aussi qu'elle a élu dans son cœur. Toute vocation comporte un sacrifice, qui doit être librement et totalement consenti. Pour l'avoir fait Violaine concourt au salut de la Chrétienté ; pour l'avoir refusé, en dépit des apparences, Sygne de Coûfontaine est maudite jusque dans sa postérité, et l'Otage appelle une suite.*

*Enfin Claudel écrit en 1913 Protée, parce que c'était le titre du drame satyrique qui faisait suite à l'Orestie, dont il achevait alors la traduction. Protée est très proche du premier acte de Partage de Midi, celui qui se passait sur l'océan Indien. Le poète venait de perdre son père et il avait dû, tôt après, faire interner sa sœur Camille, qui avait exercé sur sa jeunesse une si forte influence. C'est dans ce moment douloureux que, pour la première fois depuis l'Endormie, il va laisser libre cours à sa verve comique. Nulle part n'est plus sensible le rapport entre comédie et poésie. Il avait écrit dans les Muses, douze ans auparavant :*

Et toi entre toutes, pourvoyeuse, infatigable Thalie !  
 Toi, tu ne demeures pas au logis ! Mais comme le chasseur  
 dans la luzerne bleue  
 Suit sans le voir son chien dans le fourrage, c'est ainsi qu'un  
 petit frémissement dans l'herbe du monde  
 A l'œil toujours préparé indique la quête que tu mènes ;