

EVE STETKA

Debrecen

## CLAUDEL ET LA TRAGÉDIE ANTIQUE (I)

Parmi les nombreuses études claudéliennes parues depuis une trentaine d'années plusieurs se sont vouées à une analyse profonde du style de Claudel. L'établissement d'un contact entre ses idées et ses moyens d'expression avait paru nécessaire aux yeux des savants et des critiques éminents pour une compréhension plus générale du poète et du drame moderne. Rétrécir le problème c'est de l'élargir du même coup et c'est ce que nous nous assignons comme tâche cherchant les relations plus complexes et plus évidentes encore entre la tragédie antique et le drame claudélien. Un examen purement esthétique ne nous suffira plus. Les brillants essais consacrés à l'art d'écrire de ce grand poète<sup>1</sup>, les grandes monographies richement documentées examinaient la question dans une indépendance peut-être voulue et limitée. Ces livres remplis de vues intéressantes et bien utiles n'abordèrent pourtant pas les problèmes concernant la littérature comparée. Tout ce que nous savons de la genèse de la tragédie claudélienne est encore caché dans une pénombre à peine éclairée par des données précieuses bien qu'un peu incomplètes. La vie, la jeunesse, la conversion du poète sont minutieusement relatées par la grande monographie de Jacques Madaule et par d'autres livres<sup>2</sup> éminents autant qu'utiles.

Les historiens littéraires cherchèrent à établir des relations entre l'oeuvre claudélienne et les courants littéraires de son époque, sans trop de succès d'ailleurs. Ils en ont relevé qu'il était précurseur du drame moderne aussi bien qu'auteur des drames plutôt philosophiques dont les innovations introduites au scénario n'auront leurs effets que beaucoup plus tard. Dans tout ce qu'on venait de constater on est tenté de soupçon-

---

<sup>1</sup> M. Carrouges, *Eluard et Claudel*, 1945; H. Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, 1955; L. Gillet, *Claudiel présent*, 1947; G. Duhamel, *Paul Claudel*, 1917, etc.

<sup>2</sup> J. Madaule, *Paul Claudel; Le drame de Paul Claudel*; G. Semjén, *Paul Claudel*; S. Fumet, *Paul Claudel*, etc.

ner des fils de liaison jusqu'ici inconnus. Des recherches toutes nouvelles s'imposent.

Passons à l'alambic d'abord la vie de Claudel, quelques données de sa jeunesse et de sa conversion.

Le jeune lycéen venu à Paris de Villeneuve-sur-Frère a pu subir trois grandes influences importantes. Premièrement c'est la philosophie de la fin du siècle, philosophie imbue du positivisme, d'une pseudoscience sèche et stérile. Le déterminisme représenté par un de ses premiers maîtres, Renan, l'avait dégoûté de fort bonne heure.

J'ai été élevé, ou plutôt instruit, d'abord par un professeur libre, puis dans des collèges (laïcs) de province, puis enfin au lycée Louis-le-Grand. Dès mon entrée dans cet établissement, j'avais perdu la foi, qui me semblait inconciliable avec la pluralité des mondes. La lecture de la *Vie de Jésus* de Renan fournit de nouveaux prétextes à ce changement de convictions que tout, d'ailleurs, autour de moi, facilitait ou encourageait. Que l'on se rappelle ces tristes années quatre-vingts, l'époque du plein épanouissement de la littérature naturaliste. Jamais le joug de la matière ne parut mieux affermi. Tout ce qui avait un nom dans l'art, dans la science et dans la littérature, était irréligieux. Tous les „soi-disant“ grands hommes de ce siècle finissant s'étaient distingués par leur hostilité à l'Église. Renan régnait. Il présidait la dernière distribution de prix du lycée Louis-le-Grand à laquelle j'assistai et il me semble que je fus couronné de ses mains. Victor Hugo venait de disparaître dans une apothéose. A dix-huit-ans, je croyais donc ce que croyaient la plupart des gens dits cultivés de ce temps. La forte idée de l'individuel et du concret était obscurcie en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux „lois“, et que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait d'ailleurs fort triste et fort ennuyeux. Quant à l'idée du devoir kantien que nous présentait mon professeur de philosophie, M. Bourdeau, jamais il ne me fut possible de la digérer. Je vivais d'ailleurs dans l'immortalité et peu à peu je tombai dans un état de désespoir<sup>3</sup>.

Il ne faut pas pourtant mettre en doute que les premières impressions de jeunesse ne laissent quelquefois des traces indélébiles dans l'âme. Sa religion même semble être un déterminisme baptisé. Dans ses deux premiers ouvrages (*La Tête d'Or*, *La Ville*) et dans les variantes de ceux-ci il s'attaque acharnement aux lois rigides et mécaniques d'une fatalité inexorable. Dans les autres pièces de jeunesse (*La Jeune fille Violaine*, *L'Echange*, *Le Repos du septième jour*, *Partage de Midi*) le problème de l'homme aux prises avec la fatalité, la providence et la grâce (qui ne signifieront dans l'œuvre claudélienne que les degrés graduels et nuancés d'une échelle poussée à l'infini) est placé au tout premier plan. A partir

---

<sup>3</sup> P. Claudel, *Contacts et circonstances*, Paris 1940 (Voir: *Ma conversion*, p. 9—10).

de la version définitive de la *Jeune fille Violaine* (c.à.d. l'Annonce faite à Marie) commence la série des pièces plus mûres qui, ou bien comme la trilogie composée de l'*Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié* relatent le sort d'une famille à travers les péripéties de l'histoire de France au cours de la première et la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ou bien comme *Le Soulier de Satin*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L'Histoire de Tobie et de Sara* ou *Sous le rempart d'Athènes* nous introduisent dans un milieu historique ou biblique où l'homme tout en succombant à sa destinée continue la lutte et sort vainqueur du combat en regagnant des forces spirituelles infiniment variées.

Ce problème tellement cérébro-spinal dans le corps même d'un tel ou tel chef-d'oeuvre peut être rehaussé encore par le fait que Claudiel lisait et examinait de près les chefs-d'oeuvre de l'antiquité, surtout les grandes tragédies d'Eschyle dont il traduira trois lui-même, l'*Orestie* composée de l'*Agamemnon*, des *Coéphores* et des *Euménides*. C'est au lycée Louis-le-Grand qu'il subit, les premiers contacts avec les auteurs grecs, il connaît à fond Pindare<sup>4</sup>, Eschyle, Sophocle, Euripide. Mais c'est surtout Eschyle qui imprégnera son moule sur l'âme du jeune débutant. Sans en donner des preuves authentiques et détaillées, Georges Duhamel a déjà relevé ce fait dans son livre sus-mentionné.

Eschyle est, de tous les dramaturges (avec Shakespeare et plus que lui) celui qui semble avoir fait sur la jeunesse de Claudiel la plus profonde et la plus durable impression. Claudiel, qui devait beaucoup à Eschyle, a entrepris de traduire l'*Agamemnon*, et il a rendu quelque chose à Eschyle de ce qu'il lui devait en marquant, à son tour, la traduction de son empreinte personnelle<sup>5</sup>.

Tirer au clair ces rapports et non seulement les rapports, mais la parenté fondamentale et relative aux formes des pièces aussi bien qu'aux idées de celles-ci, c'est la tâche que nous voudrions accomplir par cette étude.

La deuxième grande influence est fournie par la littérature aussi bien que par la vie. Claudiel est initié de bonne heure au cercle de la NRF, il est en correspondance avec André Gide et Jacques Rivière, il participe aux mardis fameux de Mallarmé, il fréquente les mêmes milieux d'écrivains et d'artistes que Henri de Régnier, Paul Valéry, Pierre Louÿs. Amis et contemporains, ils se sont tous mis sous le diapason des derniers Parnassiens, c'est là que leur carrière avait commencé. Avant sa conversion, Claudiel lui-même est guidé par la Tristesse et la Beauté, notions élevées au-dessus d'une vie, d'une nature frustrées de miracles et de toute liberté. „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres — Mais, ô mon coeur

<sup>4</sup> L'analyse de l'influence de Pindare sur l'ode claudélienne pourrait fournir la matière à une étude à part.

<sup>5</sup> G. Duhamel, *op. cit.*, 83—84.

entends le chant des matelots!<sup>6</sup> — ces vers ont inspiré non seulement *La jeune Parque* de Valéry, mais aussi la *Princesse de la Tête d'Or*, aussi l'*Avare de la Ville*. La révolte contre une vie pétrée dans ces lois immuables et inexorables trouvait ses moyens d'expression d'abord dans la poésie par opposition au naturalisme dont le genre préféré, le roman essayait d'appliquer la pseudoscience de la fin du siècle à des milliers d'hommes. La quintessence de ces courants littéraires et philosophiques, le déterminisme provoqua une révolte dans l'âme du poète, il ne peut se souvenir de Renan qu'avec du dégoût. Et pourtant, converti, ayant déclaré son christianisme à plusieurs reprises il ne fait que combattre ces anciennes idées, telle une flèche qui se lance au ciel et après avoir décrit une courbe, revient au point de départ de sa carrière, mais dans une position bien différente. S'enfonçant dans le sol, elle mesure la distance des lignes droites par l'analogie que survole une courbe aérienne. Ainsi Claudel revient à ce sujet, c'est un cauchemar qui le hante, qu'il combat et dont il ne sera jamais tout à fait libre. Quelques années plus tard, il parlera de ses premiers maîtres d'un ton âpre à force d'être injuste.

Notre génération a une grande oeuvre à remplir et à réparer le crime de nos devanciers dont nous voyons partout les conséquences horribles. Les Flaubert, les Taine, les Renan, les Goncourt, les Zola et *tutti quanti* ne sont pleins que de noirceur, de néant, de scepticisme, de désespoir [...] Croyez que tout le monde commence à sentir cela et se détourne de ces cadavres empoisonnés. Quels que soient nos talents, les meilleurs de notre génération du moins s'efforcent dans la mesure de leurs lumières à une oeuvre de réparation et de reconstruction. Si l'homme ne vit pas seulement de pain, il vivra encore moins de la sciure de bois que lui fournissent pour provende les illustres écrivains dont je viens d'écrire (avec dégoût) les noms. Anatole France est le dernier de cette triste lignée!<sup>7</sup>

Plus il se sentait détaché de cette cruelle conception, plus il s'en révoltait. Poussé par la philosophie de son époque vers un approfondissement du problème il se heurta aux obstacles refaits par ses anciennes lectures, à ceux de la fatalité grecque. L'homme aux prises avec son sort forme le sujet de la plupart de ses pièces de jeunesse et la question de la grâce le suivra de près à partir de 1910, date de naissance de *l'Otage*. (Les premières versions de *l'Annonce faite à Marie* en savaient également bien long!)

Pour ne pas anticiper sur ce qu'on doit dire il faut jeter encore un coup d'oeil sur l'état du théâtre au tournant du siècle. Après une période bien sèche, qui manquait d'innovations aussi bien que d'esprit et du sens poétique, le théâtre symboliste renouvelle la scène par une atmosphère

<sup>6</sup> Mallarmé, *Brise marine*.

<sup>7</sup> La correspondance Gide — Claudel, citée par André Rousseau, *Les phares de 1900*, [dans] *Littérature du vingtième siècle*, p. 38.

plus idéale, plus poétique, parfois même plus éthérée. Antoine, Lugné-Poë, Paul Fort et plus tard Copeau<sup>8</sup> procèdent à des expériences toutes nouvelles, des mises en scène naturalistes jusqu'à la féerie.

Les pièces représentées de Tolstoi, Ibsen, Hauptmann, de Maeterlinck et d'Edouard Schuré s'inspirent d'un élan vigoureux aussi bien que d'une conception très sombre du monde, leur symbolisme même appartient à un système de règles, de conventions rebattues qui ne font que refléter la croyance dans un monde reserré, voué à la destruction. Mais les images hésitantes, tout fraîches en représentent les tentatives d'évasion. L'île des Bienheureux c'est la Beauté pour les poètes de la fin du siècle. Par cette idée même ils se virent obligés de se rapprocher de l'idéal grec de la beauté, aussi la poésie lyrique de cette époque-là fut-elle pénétrée de la philosophie grecque et des images grécisantes (Leconte de Lisle, Mallarmé, Valéry). A l'opposé d'une existence rétrécie, bornée et dépourvue de miracles les révoltés inauguraient non seulement la Beauté. Tout en s'évertuant de trouver de nouvelles valeurs, ils se rabattaient sur „la vie“, sur „le pouvoir“, notions sans issue et pleines de dangers à venir...

Claudé a subi de ces influences, mais il avait pourtant un meilleur lot. Il en tenait de toutes, mais même dans ces problèmes-ci il n'a cherché que l'essentiel. L'homme est-il libre? ne l'est-il pas? Dans la *Tête d'Or* il y répondra par la négative. Mais dans ses autres pièces il abordera la question d'une façon tout à fait singulière, appliquant une méthode qui loin d'être scolastique se témoignera d'un optimisme et d'une logique victorieusement regagnée. A côté de ces influences littéraires, philosophiques et livresques peuvent être rangés les grands événements de sa vie, ses voyages en Amérique, en Chine, au Japon, sa carrière diplomatique dont il sera dégoûté aussi bien que de la famine d'argent de certains milieux bourgeois<sup>9</sup>.

Muni d'un bagage littéraire très varié c'est pourtant la littérature antique qui lui servira de base et dont il sera sans cesse rapproché par les problèmes qu'ont soulevés les courants littéraires de son époque même. Ses enthousiasmes rimbaldiens et sa conversion<sup>10</sup> iront de pair, il essayera

<sup>8</sup> 1887—1896: Antoine au Théâtre Libre; 1890: Paul Fort crée le Théâtre d'Art dirigé plus tard par Lugné-Poë; 1913—1924: Jacques Copeau au Vieux-Colombier.

<sup>9</sup> Voir les propos de Thomas Pollock Nageoire dans *L'Échange*:

Il est bon d'avoir de l'argent à la banque. Glorifié soit le Seigneur qui a donné le dollar à l'homme,

Afin que chacun puisse vendre ce qu'il a et se procurer ce qu'il désire.

Et que chacun vive d'une manière décente et confortable, amen —

L'argent est tout; il faut avoir de l'argent; c'est comme une main de femme avec ses doigts.

Voyez-vous, faites de la monnaie!

(Paul Claudel, *L'Échange*, acte I).

<sup>10</sup> Le 25 décembre 1886.

même d'en rétablir de profonds rapports causaux. Son univers poétique ne se simplifiera pourtant point. Bien au contraire! Il garde tout ce qu'il a vécu, tout ce qu'il a éprouvé. Et l'amour d'une femme mariée le pousse encore vers une éclosion, vers un épanouissement de son talent synthétique aussi bien qu'original. „Dieu écrit droit sur les lignes courbes“<sup>11</sup> — qu'est-ce, sinon une fatalité adoucie qu'il appelle désormais la Providence. Voici encore une branche de l'arbre touffu: l'amour platonique et son interprétation chrétienne... Mais les branches s'allient et se confondent pour former une couronne de feuillage unique, aussi devons-nous séparer et examiner de plus près ce qui paraît tout vraisemblable dans la connaissance de la vie et de l'oeuvre du poète, mais qui n'est point sûr sans une analyse minutieuse de celle-ci.

\*

Pour définir tel ou tel genre littéraire, il ne nous suffit pas d'en connaître le sujet, il nous est bien plus important d'en relever l'idée et la forme. En parlant des influences de l'antiquité, il nous est indispensable de se détacher d'une conception qui ne se borne qu'aux recherches des sujets poétiques communs dans l'oeuvre poétique de deux poètes ou de deux littératures. Le César de Corneille, la Phèdre de Racine ont beau porté d'illustres noms antiques, l'un n'est qu'un précieux, l'autre une janséniste du XVII<sup>e</sup> siècle. Les auteurs qui avaient pillé les pièces et les sujets grecs au cours du grand siècle ne l'ont fait que pour soulever les problèmes tout modernes conformément aux exigences de leur époque. La première pièce de Racine, les *Frères ennemis* avait beau relaté la vieille histoire des descendants des Atrides, elle n'a servi que de remâcher les problèmes un peu vieillis de la Fronde, l'opposition d'un machiavélisme vulgaire d'une part et d'une révolte nobiliaire de l'autre. Les antagonismes entre Héraclius-Martian et Phocas chez Corneille, l'analyse de l'âme passionnément vertueuse d'une Andromaque chez Racine se témoignent d'une conception toute moderne du sujet qui n'aura désormais rien à voir ni avec l'idée, ni avec la forme originale du modèle. Le classicisme du dix-septième siècle avec ses trois unités se fondait sur une esthétique qui avait, pour ainsi dire, falsifié les règles poétiques de l'antiquité et qui ne s'était appuyée d'ailleurs que sur Aristote, Horace et plus tard sur Boileau. Ces auteurs avaient dressé le bilan des ouvrages écrits jusqu'à leurs époques, mais ils ne connaissent point le développement des genres poétiques et les étapes que l'évolution de la tragédie devait nécessairement traverser. C'est aux

<sup>11</sup> Proverbe portugais, cette devise prétend expliquer l'idée maîtresse du *Soulier de Satin*.

recherches modernes auxquelles nous remercions ces données dont les lueurs ne nous seront pas inutiles <sup>12</sup>.

De même, *Le Roi Candaule* de Gide, *L'Oedipe* de Cocteau, *La Guerre de Troie n'aura plus lieu* de Giraudoux, *L'Antigone* ou *L'Eurydice* d'Anouilh se consacreront au cours du vingtième siècle à des sujets grecs, mais pour la seule cause d'en pouvoir tirer des conclusions bien actuelles, et profiter encore du piquant qui procède de l'opposition du „vieux jeu“ et de l'interprétation allusive, sentimentale, ayant souvent d'ailleurs une portée politique <sup>13</sup>.

Or, Claudiel n'a jamais abordé un sujet grec, excepté sa farce lyrique, intitulée *Protée*, et son petit essai dialogué *Sous le rempart d'Athènes*. Ce dernier n'a rien à voir avec n'importe quel sujet antique, le poète a plutôt choisi un entourage, une atmosphère convenable à ses vagabondages spirituels. Pourtant, il est lié par mille attraites à la tragédie antique, attraites plus profonds et bien plus importants que la parenté des sujets. Ces liens remontent à des influences de la structure dramatique, c'est à dire un élément appartenant à la forme des pièces, et à des idées qui serviront de base à des différents conflits tragiques.

M. G. Thomson nous a révélé les formes originales et rudimentaires de la tragédie antique qui prenait sa source dans les mythes d'initiations des fêtes dionysiaques <sup>14</sup>. Sans vouloir trop entrer dans les détails, nous n'en reproduirons ici que ce qui nous paraît fort nécessaire.

À la base de la tragédie antique, c'est un mythe qui pousse ses branches pour qu'elles se changent en poésie. Un mythe d'initiation tout d'abord. Les aspirants doivent traverser trois périodes <sup>15</sup>: l'envoi (pompé), l'ordalie ou le concours (agón) et le retour glorieux (kómos).

L'initiation de la société primitive au mythe comprenait des périodes bien différentes et superposées les unes aux autres. Il y avait d'abord une société de jeunes gens qui attendaient d'être reçus aux rangs des adultes. Ils étaient ramenés au sein de la nature, au printemps, où toutes sortes d'épreuves les attendaient, ou bien, ayant vécu d'abord dans une maison des reclus, ils se soumettaient, le jour arrivé, à une sorte d'ordalie d'où ils sont retournés vainqueurs. Le deuxième stade, à un degré plus haut de l'évolution sociale, c'est la fête dionysiaque. Inspirée et enthousiasmée par le culte, la jeunesse se rendait au sein de la nature où elle a célébré

<sup>12</sup> G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1950.

<sup>13</sup> *La Guerre de Troie n'aura plus lieu* représentée en 1935 a été applaudie par la gauche et la droite tour à tour.

<sup>14</sup> Voir encore Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1903, et J. Csengery, Préface à la traduction hongroise des oeuvres complètes d'Eschyle.

<sup>15</sup> Thomson, *op. cit.*, p. 163 et les suivantes.

la mort et la résurrection du dieu par des débauches sexuelles. Les bacchants et les bacchantes se revêtissaient de la peau de chèvre et dansaient et chantaient des hymnes pour s'identifier avec le dieu dans un excès de joie et de délire. Plus tard l'imitation et les costumes barbares ont complètement disparu, mais la tradition quasi-religieuse a maintenu certains vestiges de la cérémonie. Celle-ci se réduisait plus tard au simple chant et à la représentation de la mort et de la résurrection du dieu. Les femmes, désormais attendaient à l'autel le retour de la procession conduite par un seul personnage. C'est de ce personnage que le Coryphé prend son origine. La cérémonie se composait donc d'un dithyrambe chanté tour à tour par le Coryphé, par des hommes ramenant la procession, et par les femmes attendant à l'autel. Les strophes et les antistrophes remontent à ces formes structurales. Le chef du chœur récitera plus tard des hymnes qui peu à peu se transformeront en une histoire, en une action, de sorte qu'il s'adaptera à un rôle plutôt qu'à un simple chant. La forme primitive de la tragédie antique, c'était un oratorio dont les différentes parties ont été partagées entre le chœur et un acteur unique. Cet oratorio composé des questions, des réponses et des chants réciproques et dont le caractère est maintenu pendant les époques les plus différentes a continué à exister lorsque Eschyle et plus tard Sophocle ont introduit à la scène le second ou le troisième acteur. Aristote nous renseigne que le second acteur a été introduit à la scène par Eschyle, le troisième par Sophocle <sup>16</sup>. Ils n'ont jamais surpassé ce chiffre, et même chez Eschyle le troisième acteur (s'il y en a) est réduit au silence pendant le dialogue des deux premiers. Même les personnages subalternes ou épisodiques (les messagers, les annonciateurs) ne font partie que du chœur, et c'est très rarement qu'ils aient un propre caractère. Ce que nous devons retenir encore de ces faits, c'est que le conflit de la tragédie antique n'est pas produit par des relations qui lient ou bien qui opposent les personnages les uns aux autres, mais par la relation ou l'opposition d'un seul héros à la fatalité, à son propre sort même. Ce ne sont pas les Grecs que la reine Attossa ou le roi Xerxes maudissent dans *Les Perses* d'Eschyle, mais la fatalité. Le Prométhée enchaîné avait beau défié Zeus, et celui-ci le punissait en vain, ils étaient tous les deux liés par les Moïra qui se prêteraient d'ailleurs à conclure la paix entre eux. Dans *Les Sept contre Thèbes* le trouble qui s'est mis dans la famille d'Oedipe est caractérisé par son accent irrévocable. Et l'*Orestie* embrasse le sort de toute une famille. La malédiction qui pèse sur la maison des Péploïdes ne sera levée que par le dieu Apollon, et la déesse Athéné aussi bien que par le jugement social de l'Aréopage inspiré par les dieux. Même dans la trilogie de

<sup>16</sup> Arist., *Poet.* 4. 16. 1449 A.

Sophocle qui comprend la triste histoire d'Oedipe et de sa famille c'est l'homme en face de son sort ou les lois divines d'où le conflit tragique prend son origine. Ce caractère sacré qui détermine la structure des pièces reste un peu effacé dans l'oeuvre d'Euripide, mais chez Eschyle et Sophocle il est encore en pleine vigueur.

Ce que nous devons relever de ces faits, c'est que Claudiel lisant, étudiant de près les tragédies d'Eschyle et même en les traduisant a pu apprendre, consciemment ou instinctivement bien des éléments structuraux, poétiques, relatifs aux idées aussi bien qu'à la forme des pièces.

Pour résumer, ce n'est pas seulement le caractère sacré de la conception tragique de l'antiquité qui l'avait influencé de bonne heure, mais tout ce qui appartient au domaine esthétique à cette conception, à ce genre littéraire. La tragédie antique<sup>17</sup> c'est un oratorio dialogué avec un seul héros principal (et qui à la rigueur n'en peut comprendre que deux ou trois) et avec du chœur. Le conflit est strictement lié au caractère de la tragédie. Il ne procède ni des événements, ni des relations humaines comme dans les drames modernes, il prend sa source dans certaines situations sues et connues d'avance. Ses héros sont toujours aux prises avec la destinée et leur caractère ne subit pas de changements. Ce sont des tableaux presque immuables dont le conflit est substitué par la crise tragique et qui, au lieu d'un progrès nous présentent une évolution graduelle. L'action se déroule sur une toile tendue entre le ciel et la terre, action prévue avec des nuances sentimentales infiniment riches. Ce qui nous en intéresse le plus, c'est la voix humaine et non pas des événements proprement dits.

Or, si nous abordons le théâtre de Claudiel de ce côté, ce qui nous frappe à la première vue, c'est justement ce caractère d'oratorio. Ses drames, il ne les a pas écrits pour la seule cause d'être représentés dans n'importe quel théâtre, ils étaient pour la plupart (et surtout les premiers) trop prolixes, trop pleins de grands monologues intérieurs, et même trop incohérents en apparence pour cela. Plus tard il se voyait obligé d'en faire les versions pour la scène, versions abrégées, remaniées, quelquefois même tronquées. Ce n'étaient donc pas des „dramas", c'est à dire „actions" au sens strictement moderne du mot. Malgré les innovations introduites au scénario, la majorité de ces pièces est composée des drames philosophiques qu'on lisait plutôt ou qu'on récitait à la radio. Les tragédies de Claudiel ne se distinguaient pas par un style concis, par une allure vive et roulante des dialogues. Bien au contraire! Les éléments lyriques y prédominent fournissant la matière des longs monologues à plusieurs pages, les héros, les héroïnes y chantent l'hymne de leur

<sup>17</sup> Nous pensons surtout aux pièces d'Eschyle et de Sophocle.

solitude et leurs relations semblent être déterminées par certaines forces supérieures à l'homme. Nous n'avons qu'à penser à quelques éléments structuraux du *Soulier de Satin*.

Le spectateur apprend, comme s'il s'agissait d'une circonstance absolument naturelle, que le mari, le roi, la cour d'Espagne, l'Afrique et l'Amérique sont au courant des amours de Rodrigue et de Prouhèze, et que la fameuse „lettre à Rodrigue“ écrite par Prouhèze désespérée circule comme un proverbe entre les trois continents. Autre trait admirable: en ces quatre journées qui représentent plus de dix ans, les deux amants ne se rencontrent devant nous qu'une seule fois, et c'est au large de Mogador, sur le pont du vaisseau amiral, en présence des officiers de la flotte. Il leur faut l'univers pour scène, avec ses océans, ses étoiles et ses populations<sup>18</sup>.

„Les deux amants ne se rencontrent devant nous qu'une seule fois...“ Cette phrase si juste de Dominique Fernandez donne bien à réfléchir. En examinant de près les drames de Claudel ce qui saute aux yeux tout d'abord c'est que leurs héros, ces héros bien solitaires sont seuls à combattre leur destinée et l'entourage ne fait qu'assister à leur rôle. Et même les rencontres, les amours sont subordonnées à cette solitude un peu métaphysique de sorte que le conflit tragique ne procède pas des chocs, des antagonismes issus des relations humaines, mais il a son origine dans l'âme et dans le sort même du héros. On ne peut pas trouver rien de semblable dans les drames modernes, cet élément remonte à l'antiquité.

Sa première pièce écrite à l'âge de 18 ans, *La Tête d'Or*, est un oratorio à plusieurs parties. Chose curieuse et bien remarquable, l'auteur n'indique ni les scènes, ni les actes, il n'a divisé son drame qu'en „parties“, tout comme les Grecs les leurs.

L'action se déroule dans un temps indéfinissable, dans un temps mythique comme la majorité des tragédies grecques<sup>19</sup>. Le héros de la pièce est modelé sur Rimbaud, et les éléments dramatiques semblent être influencés de près par les *Perses* d'Eschyle. Mais Simon Angel, ce héros absurde et sympathique à la fois absorbe plusieurs traits de caractère de Napoléon aussi bien que ceux des grands conquérants et des aventuriers du XIX<sup>e</sup> siècle. En outre, on parle dans la pièce d'empereurs, d'empires d'Orient, de dix grandes batailles à la frontière de l'Est et de l'Ouest. On y prête serment sur les dieux antiques aussi bien que sur les saints. Ce milieu légèrement et consciemment anachronique explique l'intention du poète de rester fidèle aux nuances de l'action qui se passe à l'intérieur de l'âme et de ne pas se soucier de rien en dehors de cela. Plus tard,

<sup>18</sup> D. Fernandez, *Le Soulier de Satin*, NRF, 1<sup>er</sup> févr. 1959.

<sup>19</sup> Parmi les tragédies d'Eschyle il n'y a que *Les Perses* qui ait un sujet „moderne“ c'est-à-dire actuel et dont le temps soit précisément défini. Parmi celles de Sophocle il n'y en a même pas.

Claudélin indiquera plus strictement le lieu et le temps de l'action, ainsi la version définitive de *l'Annonce faite à Marie* est reléguée au Moyen Âge, l'histoire de Christophe Colomb se déroule dans l'époque de la grande découverte et celle du *Soulier de Satin* quelques années plus tard. La trilogie (composée de *l'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié*) embrasse l'époque de trois générations à partir de l'ère napoléonienne jusqu'à l'unification de l'Italie et le petit essai dialogué, *Sous le rempart d'Athènes* se situe dans un temps très ancien, mais saisissable par ses couleurs authentiquement belles. Tout en s'éloignant du temps mythique et indéterminé Claudélin choisit des époques vaguement historiques où les légendes ont encore libre accès. Cette indifférence à l'égard du temps est valable pour l'espace aussi. L'action de la *Tête d'Or* se déroule, dans un espace mythique, celle de la *Ville à Paris* dans le Paris futur peut-être, avant et après la dernière grande révolution de l'humanité. *L'Echange* a pour espace l'Amérique moderne, *Le Soulier de Satin* trois continents à la fois, la trilogie se déroule en France et en Italie de même que *Le Repos du septième jour* dans une Chine légendaire. Mais ces espaces, Claudélin ne les a pas peints pour placer ses héros dans un milieu quelconque ou pour tâcher de les expliquer par leur entourage à la manière de la dramaturgie naturaliste. Les paysages, les espaces variés ne se rassemblent dans l'oeuvre du poète que pour faire partie du chœur de l'oratorio...

Dans les tragédies grecques il y avait très peu de décor, elles n'employaient guère d'effets extérieurs. Ce n'était que le texte, la pure parole humaine qui résumait ce qui s'était passé jusque là, le chœur ou le héros principal avertissait les spectateurs qu'il y avait quelque part une maison, ou bien qu'Ajax a massacré des moutons au lieu de ses ennemis sur le bord de la mer. Les cothurnes et les masques étaient les seuls accessoires de la tragédie antique et ceux-ci même ne servaient qu'à indiquer des caractères typiques au lieu des éléments quasi hors-dramatiques, mais trop fréquemment employés dans les pièces modernes. Dans celles-ci le milieu fait partie de l'action même et il en est presque inséparable. Claudélin ne s'adapte ni au procédé antique, ni à la conception moderne, la représentation de différents entourages ne lui sert qu'à donner une sorte d'accompagnement aux aventures célestes et terrestres de ses héros. Si les personnages des pièces naturalistes sont mangés par leur milieu, ceux du drame claudélinien absorbent plutôt leur entourage, ils en créent des symboles pour s'expliquer le plus vigoureusement possible... Chœur étrange, puisque l'espace et le temps suivent le héros, qui à l'égard d'eux reste tout à fait libre...

La conception antique, d'autre part n'a pas connu la tragédie à plusieurs personnages dont l'atmosphère chargée d'électricité est assurée par

la participation de personnages secondaires au conflit. La tragédie moderne, au contraire, n'en connaît guère que de telles. Claudel, cependant, introduit à la scène plusieurs personnages, mais, — et ce qui est bien important — ceux-ci ne contribuent point à la tension tragique, ils ne servent qu'à motiver et à accompagner tout ce qui se passe avec le héros. Ces personnages font donc partie d'un chœur particulier qui accompagne et motive l'action, sans en changer les ressorts déterminés d'avance. Le chœur antique avait plaint le héros, l'avait exhorté, l'avait averti même de certains périls, il servait donc à expliquer l'état d'âme du personnage principal ou bien celui du spectateur. Il ne faisait qu'accompagner de très loin les événements, et de dresser un décor oral autour d'eux, tout comme dans l'opéra italien l'orchestre suit de loin le *bel canto*, les grands airs d'opéra. Les vestiges du chœur antique ont survécu dans les tragédies du XVII<sup>e</sup> siècle où les confidents et les confidentes n'ont ni des rôles à part, ni des caractères à eux, ils ne servent qu'à interpréter et qu'à lier l'action. Ce n'est que Racine qui fera usage pour la première fois des confidents tels qu'Oenone ou Narcisse qui participeront vigoureusement à l'action même et qui auront des traits de caractère fortement accusés et développés conformément à la conception moderne du drame. Ce sont les chœurs antiques d'où procède le rôle des confidents, mais la tragédie se développera vers une forme plus concise et plus compliquée à la fois. Le théâtre romantique élargira la scène pour compliquer du même coup l'action et le conflit dramatique. Claudel, tout en embrassant le monde entier reste bien classique, pour lui l'entassement des lieux et des continents, l'extension des milieux, le pullulement d'un tas d'hommes ça et là ne sert qu'à munir ses pièces d'un chœur symbolique dont l'unique fonction se réduira à souligner les relations du héros avec son propre sort.

Ses premiers coups d'ailes semblent pourtant être un tout petit peu maladroits. Le chœur antique avait une tonalité homogène malgré le flux et le reflux des strophes et des antistrophes. Les personnages de Claudel qui passent par la scène sans aucune raison relative à l'action peignent toujours une autre couleur sur la tonalité du fond.

Le héros principal de la première pièce de Claudel, c'est Simon Agnel, jeune homme affamé du pouvoir. Nous le rencontrons pour la première fois près du cadavre de sa femme morte d'épuisement. Le père de celle-ci passe brusquement par la scène, en vain lui parle-t-on, il s'en va pour ne revenir jamais. Il apparaît justement au moment où les personnages parlent de leur désespoir, de toutes les misères de l'existence, du marasme qui reconquit graduellement les cerveaux et les âmes. Ce vieillard muet<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Le rôle se prête à une comparaison avec le Page muet de Camus, dans la pièce intitulée *Le Malentendu*.

appartient au chœur symbolique qui entoure et qui accompagne l'action. De même, le paysan qui apparaît dans la première partie assume la tâche de représenter la force et la vie par opposition aux questions trop abstraites, trop métaphysiques qui tourmentent Tête d'Or. A sa vue Simon Agnel tombe évanoui, puis il reprend connaissance.

LE PAYSAN

Vous voilà réveillé! Hu! Bonne nuit! Hu!  
(Il sort avec sa charrue)<sup>21</sup>.

Ce réveil, cette reprise de connaissance a une force d'expression singulière, Tête d'Or est averti par ce vieillard que la vie prévaut sur une certaine logique terrible et stérile qui fait tout rappeler à la mort. Le paysan, personnage épisodique tout comme le beau-père de Simon est membre du chœur décomposé qui, au point de vue de la fonction dramatique, n'a qu'à renforcer l'impression produite par les paroles et les actes du héros principal.

Cette pièce, la première n'a qu'un seul protagoniste, Tête d'Or, et même son grand ami, l'adolescent Cébès<sup>22</sup> a qui il reste lié par une amitié étrange et passionnée, même la Princesse, son adversaire et son amour, même l'Empereur n'y figurent que pour contribuer à la désillusion complète du héros, pour souligner encore ce qui est constaté, ce qui est évident dès le début. Au surplus, le caractère de Tête d'Or n'est point soumis à des changements. C'est un caractère immuable à force d'être pétri dans son amertume et dans son désespoir.

Par où commencerai-je

Pour exprimer l'ennui qui ne commence pas, mais qui, comme l'objet d'un long regard reste fixe?

Toutes les maladies veillent sur nous, l'ulcère et l'abcès, le cancer qui ronge la langue et la lippe; un malade lève son masque couvert de larves infectes!

La phtisie fait son feu; les parties honteuses moisissent comme le bois; et le sac du ventre

Crève et vide dehors les entrailles et les excréments.

N'est-ce pas horrible? mais notre vie

Qui se fait de fête à un repas de larves s'empiffre

Jusqu'à ce que, comme un chien qui vomit des morceaux de viande,

Le ventre bourré se révolte et qu'on rende gorge sur la table.

— Parfois quelque homme connaît la privation de tout bonheur<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> P. Claudel, *Tête d'Or*, I, p. 32.

<sup>22</sup> Le rôle de Cébès se borne à souligner l'état d'âme de Simon Agnel, il meurt dans la deuxième partie. Ses craintes malades ont pour rôle d'exprimer celles de Simon. Son âme est l'écho sensible d'une force plus virile. Voir *Tête d'Or*, II, p. 11—12.

<sup>23</sup> P. Claudel, *op. cit.*, p. 26—27.

Tête d'Or connaît sa destinée qui reçoit un sens général, l'humanité est vouée à la mort et à la destruction. Il veut regagner sa liberté par le pouvoir temporel.

Imprégné par ce désespoir il continue son existence sans aucune pitié, sans aucun appui moral. Nous le rencontrons à la cour de l'Empereur en rapportant la nouvelle d'une très grande victoire remportée sur les ennemis de celui-ci. Aucun fil ne lie la première partie à la deuxième sinon le désespoir sans cause et sans issue du protagoniste même! Voici encore un élément de l'oratorio grec... Ce n'était pas la structure sévèrement logique qui reliait les événements de la tragédie antique et des trilogies, mais la destinée même.

D'ailleurs cette deuxième partie peut être rapprochée des *Perses* d'Eschyle<sup>24</sup>. Ça et là il s'agit d'une ville assiégée, d'un pouvoir attaqué, d'un empire dont la décomposition paraît certaine. Même l'attitude des deux auteurs à l'égard des vaincus est la même. Eschyle a écrit *Les Perses* après la victoire de Salamine. Il était trop pénétré de l'esprit patriotique pour ne pas se réjouir de la défaite de ses ennemis, pourtant il se témoignait d'une certaine pitié à l'égard de ceux-ci. Le jeune Claudel aussi s'était mis du parti du vainqueur, Tête d'Or, qui anéantissait non seulement les ennemis de l'empire, mais le pouvoir de l'ancien empereur aussi. Mais Claudel fait sentir une extrême pitié pour la fille de l'Empereur et pour Cébès qui meurt tout simplement du désespoir. Ces deux personnages s'avèrent impuissants lorsqu'il s'agit de dévier le héros principal de son chemin, ils ne font que le renforcer encore dans sa solitude. Les soldats, les officiers de la dernière partie tout comme le Déserteur n'ont pas des rôles continuels et organiques insérés dans la structure même de la pièce, leur unique fonction consiste dans le fait qu'ils illustrent, qu'ils accompagnent le sort du héros. Dans la première partie Cébès passait pour un personnage bien important, pourtant il disparaît dans la deuxième, il n'aura plus de fonction dans la marche des événements. Il n'influe sur les décisions de Tête d'Or non plus. Celui-ci marche tout seul contre la fatalité, sans amis, sans aucune relation sentimentale, et au surplus, sans aucun adversaire. Certes, il tue l'Empereur, mais les partisans de celui-ci capitulent devant sa force. La Princesse, cette âme pleine de bonté et de douceur aurait pu être sa digne compagne, mais ils ne se rencontraient que trop tard. La jeune fille qui s'était réfugiée dans une forêt a été clouée à un arbre par le Déserteur et c'est Tête d'Or, qui la délivre. Mourant, il lui confie son royaume, il ordonne de la couronner reine. Tête d'Or a beau lutté, les grands faits héroïques qui manquaient du

<sup>24</sup> Voir l'allusion de F. Nathan, *L'Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris 1954, p. 31.

but ne lui avaient guère donné satisfaction. C'est la beauté et la bonté de la Princesse auxquelles il a eu recours dans ses derniers moments. Dans sa première pièce Claudiel a donc un peu combattu le vitalisme, la *Wille zur Macht* ayant mis sur la scène un héros délibéré de toute contrainte morale. Tête d'Or a tué l'Empereur sans aucun but, il s'empara du pouvoir conduit par son désespoir et son orgueil. Cet acte et ses guerres de conquête ne sont motivés que par sa croyance à la futilité des choses et de la vie. Aussi pouvons-nous en conclure que Claudiel n'a subi l'influence nietzschéenne que pour en secouer le joug. D'ailleurs la même attitude reparaît dans la pièce d'Eschyle; Atossa répond aux reproches du peuple par une déclaration hautaine, son fils, le roi n'est pas obligé à assumer la responsabilité à son égard.

Adoré par les masses, Tête d'Or traverse les champs de batailles aussi bien que la vie, accompagné partout par un cortège composé de soldats, de capitaines, de courtisans, de messagers, qui ne sont pas toujours les mêmes, qui changent conformément aux situations et à l'état d'âme du héros. Ces personnages secondaires forment le chœur autour de la lutte du héros et de la fatalité.

Cet oratorio dont le caractère n'est pas changé par la deuxième version peut être apparenté de plus d'un point de vue aux *Perses* d'Eschyle. Là aussi il s'agit d'une grande bataille, de la victoire de Salamine remportée par les Grecs sur les Perses. Comparons la deuxième partie du drame de Claudiel à la tragédie d'Eschyle. Chez celui-ci Atossa et le chœur attendent le Messenger pour entendre des nouvelles de la grande bataille décisive engagée entre les Grecs et les Perses. Sûre de la victoire, la reine s'inquiète pourtant d'un songe, mais le chœur et le coryphée essayent de la calmer. Le Messenger arrive et annonce la défaite. Il donne une large description de la bataille, il relate détaillément la grandeur, le pouvoir et la liberté démocratique d'Athènes, puis la ruse des Grecs imputée à un démon. Puis, d'un naturel tout à fait dégagé, il raconte l'histoire horripilante de la bataille de Salamine, il énumère les pertes, les héros disparus, donne un tableau détaillé du carnage. Le chœur accompagne ses paroles des cris de désespoir. Déchirée par les nouvelles funestes et par l'angoisse Atossa se rend au tombeau de Darios avec des gâteaux destinés à être sacrifiés et l'ombre de celui-ci lui parle de la nécessité de la défaite issue de l'orgueil des Perses que les dieux avaient punis à juste titre. La tragédie se termine par le retour de Xerxes qui déchire ses vêtements, en pleurant ses malheurs. La deuxième partie de la *Tête d'Or* a la même structure, bien que le sens en paraisse contraire. Les partisans de l'empereur l'entourent et croient prévoir la perte de leur pays et de leur légions. L'atmosphère lugubre qui enveloppe les grands monologues de la deuxième partie est la même que celle qui assombrit Atossa méditant sur son

songe et attendant les nouvelles du Messenger. Les plaintes de l'Empereur et de son entourage peuvent être confrontées à celles de la Reine et du chœur apprenant le dénouement funeste des événements<sup>25</sup>.

Dans la pièce de Claudel le Messenger annonce la nouvelle d'une glorieuse victoire remportée par Tête d'Or sur les ennemis de l'Empereur. La structure chorale de cette partie est assurée par les questions et les réponses du Messenger et de la cour.

LE MESSENGER

Je ne puis point  
Mordre au verre avant que cette joie excessive,  
Qui me soulevait sur mon cheval, tandis que je galopais vers vous,  
N'ait parlé!  
Je dis que ce royaume a été sauvé par des mains pleines de sous et de diamants!  
Il n'eut point honte de mendier sur les ponts, dans les carrefours  
Tendant ses mains princières,  
Enfonçant dans la boue ses genoux armés...

LE CINQUIÈME

Nous l'avons vu!

LE MESSENGER

...Fixant devant lui ses yeux étincelants, tel qu'une Andromède aux crins de cheval, plus fier que le Dieu du Vent quand devant les eaux  
Il s'agenouille, tendant ses mains aux chaînes, sur les rochers d'Occismor.  
Jusqu'à ce qu'il entrât jusqu'à l'enfourchure dans l'aumône!  
Car chacun le regardait avec étonnement et, frappé d'une honte obscure, lui donnait en silence ce qu'il avait.  
Il était venu, notre roi, prince singulier par sa beauté, orné d'actions merveilleuses!  
Et pleins d'une douleur secrète, nous nous rappelions la face terrible et charmante!

LE PREMIER

C'est ainsi que ...

LE MESSENGER

Si quelqu'un osait lui parler le premier, disant: „Qui êtes-vous!“  
— Il le regardait aussi et répondait: „Ce qu'il te semble, tu ne te trompes pas“.  
„De quel danger — repartait-on aussitôt — sommes-nous menacés! Pouvru que nous puissions  
Lui échapper, mon Dieu!“  
„Tu voudrais vivre en sûreté?“  
„Certes — disait l'autre — oui!“ „Tu ne le peux pas, mais ayant tout souffert, tu mourras avec honte“.  
L'homme changeait de jambe et disait après un peu de temps:  
„Que puis-je faire, crois-tu?“ „Eh bien,  
Je braverai le sort contraire!“  
„Ne puis-je prévaloir contre lui?“ „Ne le peux-tu pas?“ — Et ajoutait:

<sup>25</sup> Lire et comparer: Eschyle, *Les Perses*, vers 149—531, et Claudel, *Tête d'Or*, p. 42—75.

„Aujourd'hui, homme outragé, tu peux te venger de ton opprobre!“ —  
On répétait ces paroles, et celui qui les avait entendues, parfois,  
Ne les oubliait pas, mais, laissant sa femme seule dans son lit;  
Il marchait toute la nuit dans la chambre, retournant des pensées telles que  
celle-ci:

Veux-je ou ne veux-je point!  
Et si je veux, ne puis-je point?  
Jusqu'à ce qu'un mot faible, plein d'un sens enivrant,  
Apparut à l'intelligence: Je peux!

LE PREMIER

... Que fut réunie l'armée de salut?

LE MESSENGER

Oui.

Voici donc

Que dans l'âme douloureuse s'installe une fureur de captif!

Ils renoncent à vivre, et criant: en avant! ils vont où bat le rappel.

Mal sûrs encore,

Quand, comme un maître au milieu de ses ouvriers, il marche parmi eux, les  
regardant tous, s'assurant

Que chaque chose était selon son ordre,

Ils tournaient vers lui leurs rangées d'yeux de toutes couleurs, et ils furent  
réconfortés.

Tous, ils étaient joyeux de quitter leurs familles et leurs métiers.

Et comme sur le talus il y avait un grand genêt, arbre de fleurs jaunes, cher  
aux abeilles,

Il le fit couper, et, l'ayant baisé, il ordonna de le porter près de lui, et alors il  
monta à cheval.

Et les soldats, attendant que leur tour fut venu de partir,

Ecoutaient derrière eux le bruissement du drapeau, coq de la guerre, chant des  
voiles!

TOUS

Allons! parle! parle!

LE MESSENGER

Mais, quand ils furent sur le champ où il fallait mourir ou vaincre,  
Ils connurent un autre drapeau.

LE PREMIER

Quel drapeau?

LE MESSENGER

Quel drapeau? Pas un frivole bout de soie, une toile d'araignée au bout d'une  
rame à haricots,

Mais comme un ancien gibet avec sa charge de pendus ou comme un mât armé  
de vergues,

Le monstrueux drapeau de notre misère, énorme, chargé de chaînes!

Ils le virent, posant eux-mêmes leurs pieds sur un sol engraisé du bétail  
obscur de leurs

Pères et de leurs mères.

Et d'abord ils se serraient les épaules et le combat se maintint quelque temps. Mais, à la fin, pleins d'une colère comme celle qu'excite l'argent, Ils se ruèrent en avant tous ensemble, se faisant connaître leurs voix discordantes.

Et alors je dis qu'une panique derrière eux  
Se leva, comme si soudain, bien qu'il fit jour, la nuit,  
Dressant sa tête géante avec son diadème d'étoiles,  
Avait soufflé dans sa trompette de vertige!  
Eux, les autres, s'étonnèrent et tremblèrent les masses ennemies,  
Comme des chevaux frappés d'horreur par un bruit de chaînes,  
Se renversèrent en arrière!  
C'est ainsi que nous avons levé cette armée.  
Et que nous l'avons jetée comme un tonneau de l'autre côté,  
Renversant un immense tumulte d'hommes  
Sur la terre et dans les champs laineux de la mer.  
Voyez! regardez cela! cette horde innombrable, ils tournent le dos, ils fuient  
devant nous!  
Oh! qui eut vu un tel massacre, et les tas de mourants  
Bourbillier comme des crevettes!

TOUS

Triomphe!

LE MESSENGER

De grands cris résonnaient sur l'aire sanglante: Oh! oh! et le galopement éperdu  
des cavaliers, et le retentissement de notre foudre!  
Bougre!  
Nous les avons chassés du genou comme des roquets!  
Des vieillards avec leurs chétifs membres de bois  
On fait fuir des centaines d'hommes et des enfants sans barbe ont soufflé au  
cul des chevaux de guerre!  
J'ai vu cela!  
J'ai vu porter des ramées des drapeaux!  
Je me souviens des soldats avec leurs barbes noires ou leurs mentons hérissés  
de poils blancs,  
Qui le soir, tandis qu'on faisait la soupe,  
Fatigués, se tenaient debout, les pieds dans la bruyère, rouges comme l'arbouse,  
tels que les forgerons, de la rambleur,  
Contemplant, à travers les branches, le ciel écarlate d'où vient la vie,  
— Ils le chérissaient d'être vainqueur! Pour lui  
Ceux qui se tenaient près de ses étrières, prenant ses ordres,  
Écoutant d'une lèvre gonflée ce qu'il disait, virent sur son visage pour la  
première fois,  
Comme de celui qui au milieu d'une foule se raille d'une ridicule infortune,  
Le sourire perfide de la jeune fille!

TOUS

Triomphe! triomphe!<sup>26</sup>

<sup>26</sup> P. Claudel, *Tête d'Or*, I, p. 77—83.

Chez tous les deux écrivains le dialogue avec le *Messenger* et la description de la bataille a trois phases simultanées. La scène commence par l'analyse détaillée de l'angoisse qui envahit l'âme d'Atossa ou relativement celle de l'empereur<sup>27</sup>. Dans la pièce de Claudél le dialogue de l'Empereur avec Eumère et Cébès, la danse qu'il propose à sa fille pour réjouir les désespérés a le même rôle que la partie analogue des *Perses*, sa fonction est accomplie par la représentation d'une atmosphère d'attente grave et angoissée.

C'est l'issue du combat qui décidera la marche des événements et le sort des personnages secondaires et même celui de toute une ville. Dans la pièce d'Eschyle aussi bien que dans celle de Claudél c'est le point culminant du drame.

La deuxième phase, c'est la description de la bataille qui en comprend plusieurs parties, d'abord le *Messenger* annonce la défaite relativement la victoire d'un ton ému. Le chœur (relativement l'entourage composé de personnages tout secondaires) se réagit à cette nouvelle et en demande les détails. Vient donc la caractérisation des chefs de guerre, de Xerxes, d'Artembarès, Dadakès, Ténagôn, Liliaios, Aramès, Argesthès etc. d'une part et de Tête d'Or et ses légions de l'autre. Cette partie du texte d'Eschyle peut être confronté à celle du texte claudélien que nous venons de citer.

#### LE MESSENGER

Mais Artembarès, naguère chef de dix mille cavaliers, a cette heure va se heurtant à chaque roc de la côte de Silénies! Et Dadakès, le chiliarque, sous le choc d'une javeline, n'a fait qu'un léger bond du haut de sa galère! Ténagôn, le héros bactrien de noble lignée, hante désormais l'île d'Ajax que bat le flot! Liliaios, Arsamès, Argesthès tournaient, eux, autour de l'île des colombes chargeant le dur rivage de leurs fronts vaincus! Et les riverains du Nil égyptien, Arcteus, Adeues, Pharnoukos au bon bouclier, ils sont, eux, tombés du même vaisseau! Matallos, de Chryse, qui menait dix mille hommes, voyait en mourant sa longue et dure barbe rousse prendre une teinte nouvelle dans un bain de pourpre! Arabos le Mage et Artamès le bactrien, qui menaient trente mille cavaliers noirs, sont désormais fixés sur l'âpre terre où ils ont péri! Et Mestris! et Amphistreus, toujours brandissant son infatigable javeline! et le brave Ariomardos, qui met aujourd'hui Sarde en deuil! et Seisamès le Mysien! et Tharybis, le commandant de cinq fois cinquante galères, le superbe guerrier qu'a vu naître Lyrna! il est tombé, le malheureux, sous un fâcheux coup du destin; tandis que Syennésis, capitaine des Ciliciens, le premier des preux, après avoir causé seul mille pertes à l'ennemi, a péri glorieusement. — Tels sont les chefs dont j'ai gardé mémoire; mais nos maux sont infinis: je ne t'en rapporte ici que bien peu<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Voir le songe d'Atossa et ses plaintes. Eschyle, *Les Perses*, vers 159—215.

<sup>28</sup> Eschyle, *Les Perses*. Texte en grec et en français, établi et traduit par Paul Mazon. Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris 1941, vers 303—330.

Cette partie est suivie par la description de la ruse de guerre des Grecs et par le tableau détaillé du combat funeste. L'énumération des pertes, des morts, des chevaux écrasés, des vaisseaux brûlants est racontée sur le même ton chez les deux auteurs, bien qu'ici et là les parties analogues diffèrent par leur signification fonctionnelle<sup>29</sup>.

La troisième phase, c'est la réaction du choeur à ces événements. Le caractère d'oratorio est souligné avec vigueur dans les vers de Claudel qui se prêtent à être accompagnés de la musique et du chant.

*Entre Tête d'Or, accompagné de plusieurs personnages*

L'EMPEREUR  
*s'avançant vers lui*

Tu as sauvé ce royaume,  
Les hommes qui travaillent, les femmes qui enfantent et les champs qui  
produisent les nourritures.  
Tu as donné à chaque chose une nouvelle naissance,  
Et ainsi, toi, jeune homme, même par moi tu peux être appelé du titre de Père,  
Que la bénédiction s'accumule sur ta chère tête!  
Viens, entre ici, triomphateur, héros!  
Sois le bienvenu dans cette demeure.  
Et le premier, je te salue comme je le dois.

*Il s'incline devant lui*

LE PREMIER  
*venant aussi s'incliner devant lui*

Salut!

LE SECOND  
*de même*

Salut!

LE TROISIÈME  
*de même*

Salut!

LE QUATRIÈME  
*de même*

Salut!

LE CINQUIÈME  
*de même*

Salut!

TOUS LES AUTRES

Salut!<sup>30</sup>

Bien des éléments structuraux témoignent que Claudel débutant s'est laissé fortement influencé par la tragédie grecque. Dans sa deuxième pièce

<sup>29</sup> Lire et comparer minutieusement Eschyle, *op. cit.*, vers 353—455, et Claudel, *op. cit.*, p. 75—84.

<sup>30</sup> P. Claudel, *op. cit.*, p. 84—85.

intitulée *La Ville* et dont les deux versions donnent bien à penser le caractère d'oratorio se signale d'un vif élan. La différence entre les deux versions est tellement saillante qu'on peut à peine les considérer comme les variantes du même sujet, on est tenté plutôt de les croire pour deux pièces indépendantes. L'évolution du génie dramatique du jeune auteur peut être jugée d'après la comparaison de ces deux variantes. La première semble être vaguement influencée par *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, et sa structure reflète également bien des éléments antiques. La première variante a été écrite en France, en 1890, la deuxième en Chine, sept années plus tard.

L'action se situe dans le temps futur, elle n'est pas donc précisée, et le drame même a un caractère utopique. Le temps mythique de la tragédie antique n'est substitué que par celui de l'utopie, — utopie, cela veut dire: rêve du socialisme en 1890, rêve de la grande révolution à venir pour renverser l'ancien Etat, et pour rebâtir sur les ruines de celui-ci la ville des travailleurs. Vingt ans après la Commune de Paris Claudiel relate donc un problème qui, malgré son caractère utopique trouve ses racines dans l'histoire aussi bien que dans la situation économique et sociale de l'époque. Ce n'est pas par hasard que les critiques ont tellement négligé *La Ville*, Madaule même ne parle que de la deuxième variante.

Touchant à un sujet assez délicat et étrange, Claudiel s'évertua, cette fois-ci de mettre sur le tapis quelques problèmes sociaux. Mais comment?

Les ouvriers de Paris, d'un Paris mi-réel, mi-utopique renversent la société des bien-pensants pour fonder une nouvelle ville. Leur chef, Avare disparaît après la victoire, tandis que les ouvriers se convertissent au catholicisme conduits par Bavoire de Besme, ancien bourgeois, ouvrier plus tard qui s'est rangé à côté des opprimés pour leur aider à faire triompher l'établissement d'une nouvelle société plus juste et plus humaine. Déçu de certains phénomènes de la révolution, il se fait croyant et il donne pour chef à ses camarades Ivors, fils du poète Coeuvre et de Thalie. Celle-ci fut aimée d'Isidore de Besme, grand bourgeois riche, incapable de vivre, de travailler et d'espérer. Mais ces relations desquelles le poète aurait pu tirer un véritable conflit dramatique au sens moderne du mot, restent reléguées à l'arrière-plan. La conclusion claudélienne même qui veut renouveler la société par la révolution, la poésie et la religion à la fois ne s'insinue à la pièce que dans les derniers moments et comme un dieu-machine qui n'a rien à voir avec une soi-disante évolution des caractères<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Cette conception reflète également l'influence romantique des poètes-mages, de Hugo, de Lamartine et même de Lamennais, bien que la conception de Claudiel diffère de la leur de plus d'un point de vue. Dans sa pièce il parle du socialisme

Une centaine de personnages pullulent ça et là dans la pièce qui forment non seulement le chœur autour des rôles principaux, mais qui les absorbent de sorte qu'on a grande peine à les reconnaître. Ces personnages tout secondaires disparaissent et reviennent selon le seul caprice de l'auteur, mais sans aucun motif psychologique. Ils ne servent qu'à illustrer la thèse de l'auteur, et à former un chœur autour de la lutte collective de l'humanité.

La pièce a été créée pour la représentation des masses, d'une ville menacée d'attaques, de toute une société décadente d'une part et de l'autre pour celle d'un groupe d'hommes plein d'élan et d'enthousiasme, hanté cependant par l'idée de la même fatalité que l'ancienne société qui disparaît. La représentation par groupe remonte également à Eschyle, dans *Les Sept contre Thèbes* nous avons affaire à la même construction.

Dans la pièce de Claudel la scène commence par la représentation des jeunes bourgeois qui se promènent dans le jardin d'Isidore de Besme. Ils regardent tous le coucher du soleil, Palesne, Léon, Céréral, Nicaise, Laurent, Rustique, Rhéa, Angèle, Laure, Bayette, Audivine, etc. Ces noms idylliques et antiquisants et le coucher du soleil créent une atmosphère crépusculaire qui a pour rôle de préluder à la grande débâcle de la société.

Claudiel fait avancer les événements par deux lignes parallèles, l'une c'est le marasme des jeunes riches par opposition aux forces vigoureuses de la classe ouvrière. D'autre part, par les scènes qui terminent la pièce, Claudel veut déclarer que les ouvriers arrivent à la même déception après leur victoire que la jeunesse d'or du jardin de Besme, ce qui gâte un peu l'importance sociale du drame, mais qui en rehausse la foi du poète dans la fatalité à double visage.

Avare, le Mécanicien, le Premier, le Deuxième, le Troisième Ouvrier forment le chœur de la dernière partie de la pièce, mais ce chœur semble absorber les protagonistes même en tant que la majeure partie des vers est consacrée à leurs monologues.

L'antagonisme qui s'est produit entre les deux partis est relié et pacifié par le sort, bien que Claudel ait bien essayé de le combattre, et tout comme dans ses autres pièces à venir, il tâcha de donner une solution

---

d'une manière utopique, cependant, le fait même que la situation des ouvriers l'avait occupé et même inspiré pour en écrire toute une pièce mérite notre attention. Ses ouvriers sont de véritables héros bien qu'imbus d'un peu d'anarchisme comme ceux du *Germinal* de Zola. Chose curieuse, dans cette pièce projetée à l'avenir il est facile de trouver de quelques éléments historiques modelés sur la Commune de Paris (par exemple les ennemis des ouvriers s'allient aux Allemands pour briser la résistance de la révolution).

particulière aux problèmes sociaux. C'est la foi, d'après lui qui élève l'homme au-dessus de son sort, et malgré le joug de la nécessité <sup>32</sup>.

Le caractère d'oratorio de cette pièce peut être relevé par l'étude de grands monologues et des personnages innombrables qui, au lieu d'un chœur à voix unanime en constitue un autre, qui, avec des rôles partagés accomplit la même fonction <sup>33</sup>.

Le chœur absorbe même les personnages principaux, l'histoire de Thalie, de Coeuvre, de leurs amours, la tragédie personnelle d'Isidore de Besme sont à peine perceptibles pour le lecteur. A l'opposite de la première version la deuxième n'est fondée que sur le conflit personnel issu de l'amour tragique de Lambert de Besme <sup>34</sup> pour la jeune actrice, Lâla <sup>35</sup>, aussi bien que du mécontentement vague et presque métaphysique de celle-ci de l'existence humaine même <sup>36</sup>. La deuxième pièce s'écarte des événements sociaux pour n'en représenter que ce qui est profondément humain. De ce fait même nous pouvons constater que l'évolution de Claudiel s'est portée sur la réduction des éléments tout formels et sur une construction plus moderne qui négligeant plus tard les chœurs essaye de se concentrer sur un conflit issu des relations humaines. Toutefois, le cas n'est pas si simple, mais une chose est certaine, *L'Echange*, *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié* sont construits sur cette base, tandis que d'autres pièces importantes (*Le Partage de Midi*, *Le Soulier de Satin*, *Protée*) portent encore les germes mûris d'une jeunesse profondément influencée par la littérature de l'antiquité. Entre les deux tendances prend position une troisième, c'est la grande famille des drames qui tout en utilisant les moyens esthétiques de la première série s'attachent plutôt à la deuxième, par leur construction simple et toute linéaire. De certains points de vue nous sommes donc obligés d'examiner en premier lieu les drames de jeunesse de Claudiel si notre tâche primordiale consiste à rele-

<sup>32</sup> Coeuvre, le poète récapitule magistralement la pensée de Claudiel, qui d'ailleurs s'identifie de certains points de vue avec lui.

Oh mon fils! Lorsque j'étais un poète entre les hommes  
J'inventais ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,  
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque  
Par laquelle l'homme absorbe la vie, et constitue dans l'acte suprême de l'expiration,  
Une parole intelligible  
Et de même la vie sociale n'est que le verset double de l'action de grâces ou hymne,  
Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image.

(P. Claudiel, *La Ville*, II, p. 305).

<sup>33</sup> Voir: P. Claudiel, *La Ville*, Acte III.

<sup>34</sup> Isidore de Besme, dans la première version.

<sup>35</sup> Thalie dans la première version.

<sup>36</sup> Elle délaisse Coeuvre qu'elle a aimé et dont elle a un enfant pour se verser dans la lutte collective pour l'humanité.

ver leur traits d'oratorio. Mais ces traits, bien entendu, ne sont pas des signes de hésitation d'un jeune débutant, il nous suffit de penser au *Soulier de Satin* pour que l'intention du poète nous paraisse tout évidente. Par ses choeurs, il entend donner de larges contours à ses pièces, de grands entourages à ses héros qui sont aux prises avec leur destinée.

Trait saillant, *La Ville* se tourne sur deux pivots, d'une part c'est l'opposition de deux camps ennemis, de l'autre, c'est la fatalité qui plane au-dessus de tous les deux<sup>37</sup>. *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle remue sur les mêmes ressorts, les deux camps opposés, ceux d'Étéocle et Polynice se préparent à leur dernier combat. Étéocle et le chœur, composé de jeunes femmes se débattent sur les possibilités de l'issue de la lutte, puis le Messenger qui a surveillé les mouvements de l'armée de Polynice en annonce les nouvelles. Saisi de peur, Étéocle apprend que Polynice s'est décidé à conduire l'assaut contre la même porte de la ville qu'il voulait défendre personnellement. Les deux ennemis se rencontrent donc dans la même mort, et les deux camps se massacrent mutuellement. Ce qui les a séparé, les réunirait, la même fatalité qui pesait sur tous les descendants de Laios. Ce relief profondément tragique est un peu adouci dans la pièce de Claudel, qui aboutit à la fin à un optimisme tout nouveau, mais dont la motivation psychologique manque encore.

La pièce de jeunesse qui peut être rapprochée le plus à une tragédie grecque, c'est *Le Repos du septième jour*. Écrite à Sanghaï-Foutchéou en 1895—96 (après la traduction d'*Agamemnon* d'Eschyle à Paris-Boston, en 1892—94) cette pièce n'a qu'un seul héros tout comme les drames-oratorios grecs. Le sujet semble être vaguement influencé par les jeux de mystère chinois aussi, mais le rôle souligné d'un seul protagoniste, la structure et la composition de la pièce reflètent les procédés pris de l'antiquité. Le chœur de la pièce est constitué des prêtres, des assistants, du Premier Prince, du Grand Examineur, personnages à peine caractérisés, ou pour ainsi dire, sans aucun caractère saisissable ou réel. Ils ne servent qu'à exhorter l'Empereur à un sacrifice, à la descente aux Enfers.

Tout le monde connaît le sujet de ce drame. Les morts de la Chine s'accoutument à revenir sur terre pour y manger les vivres des habitants. L'entourage de l'Empereur s'adresse à lui pour révoquer à l'aide d'un Nécromancier l'esprit de l'empereur Hoang-Ti. Ils se versent donc dans la magie noire pour être utiles à leur peuple. Mais cette psychomagie ne suffit pas à résoudre les questions, il faut une véritable Descente aux

---

<sup>37</sup> Claudel a essayé de combattre cette fatalité par l'inauguration des principes religieux. La question se prête à un débat, mais il ne faut pas pourtant oublier que l'auteur a travaillé sur cette pièce en 1890 pour la première fois!

Enfers pour que l'empereur puisse rencontrer sa mère et que le Démon l'éclaire sur la vérité divine: les hommes ont besoin d'une journée de repos par semaine, et il leur est indispensable qu'ils consacrent une partie de leur temps à la contemplation, au recueillement intérieur. Rongé par la lèpre, l'Empereur doit retourner à son empire terrestre pour y mourir par l'effet du sacrifice et de la vérité reconquise.

Ce sujet dont la portée philosophique nous intéressera plus tard est traité de la même manière que *La Tête d'Or* ou *La Ville*, et même d'une manière beaucoup plus précise quant à la forme antiquisante. Il n'y en a pas de personnage qui reparaisse, l'Empereur a toujours un entourage conforme aux péripéties et aux périls qu'il traverse. Cette évocation d'ailleurs semble être strictement liée à celle de l'ombre de Darios dans *Les Perses*. Là aussi on évoque après un grand désastre l'ombre du roi défunt pour lui demander conseil et consolation. Comparons les deux textes.

#### LES ASSISTANTS

1. —Entends-nous!
2. —Entends-nous!
3. —Seigneur! Seigneur! Seigneur!
4. —Reviens!
5. —Parle!
6. —Sors! parle! ô mort, entends la parole vivante!  
Profond, occulte, souterrain,  
Entends-nous dans la profondeur! entends-nous dans l'épaisseur! entends-nous dans l'inanité!
7. —Révèle la formule! apporte le salut! profère la parole noire!
8. —Roi Primitif, Seigneur de l'ouest, entends!

#### LE NÉCROMANT

*accroupi, à demi voix*

Om! a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o ou!

Om! ka, kha, ga, gha, na!

*(Il achève à voix basse et répète plusieurs fois la même formule)*

*Se relevant, à voix haute*

Om! a, a, i, i, u, u, ri, r, li, li, e, ai, o, ou, angah, çwahah!

Entends! Entends!

Je te conjure par la force des lettres,

Les voyelles que l'âme expulse du corps qui s'ouvre jusqu'au fond,

Les graves et les aiguës, l'a et l'i,

Et les consonnes par qui la bouche donne passage de ses trois portes, la langue, les lèvres et les dents!

Entends les éléments! Formant les lettres une à une, comme on apprend aux enfants à épeler, j'applique ma bouche à ton oreille

Entends, mort, le langage vivant, entends le langage humain!

La parole qui dans l'âme creuse se pense et se produit elle-même.

Entends et parle!

*Il frappe un coup sur le gong. Puis, prenant une poule noire, il l'égorge,  
et répand le sang, avec du riz, sur le carré magique*  
Flaire! voici du sang! mange! voici du riz!  
Respire la chaude vie, respire la nourriture  
Sur qui le coeur de tous les animaux est arrêté,  
Et c'est le charme du souvenir par qui l'âme réside en elle-même.  
Souviens-toi! reviens!

*Il frappe un coup sur le gong*

Voici le moment apparais! apparais!  
Je t'adjure par terre, et par le feu qui sort de la terre,  
Et qui sert à cuire les aliments et par qui des sacrifices sont offerts au dieux  
et aux démons,  
Et aux gardiens qui se tiennent aux quatre plages du Monde! Apparais!

*Grondement sous terre*

O! o! ki! ki! apparais! apparais!  
Voici que je me penche comme un homme qui souffle sur le feu!  
Je t'adjure par terre, par le feu!  
Et par la fureur de la terre qui jaillit dans la forme du feu,  
Comme sous une bouche qui suce, et qui est dans le vin que l'on boit, dans le  
chanvre et dans le pavot,  
Et dans la frénésie qui remplit les devins et les sorcières, et dont je suis  
possédé! Je t'appelle, je t'appelle!

*Une bouffée de flamme jaillit du sol*

Apparais! apparais!  
Voici que j'ai mis mon coeur en communion avec le tien, et ce que je participe  
à tes mystères, et la rage m'emplit et m'horripile!  
Je suis touché du doigt d'en bas! le souffle d'en bas me traverse comme une  
épée!  
Des pieds je m'élève! des mains je dissipe l'obstacle interposé!  
Apparais!

*Il tombe en convulsions. Le sol tremble. Grondement souterrain tel qu'un coup  
de tonnerre. Une épaisse colonne de flamme et de fumée s'élève de la terre qui,  
se dissipant peu à peu, laisse voir l'Empereur Hoang-Ti, armé de pied en cap.*

*Tous tombent sur la face, à l'exception de l'Empereur.*

*Pause<sup>38</sup>*

La même scène peut être retrouvée avec les mêmes motivations dans  
*Les Perses* d'Eschyle. La Reine et le choeur évoquent l'ombre de Darios  
pour implorer son aide.

*Le choeur commence l'évocation, qu'il entremêle de cris et de gestes violents.  
il sanglote et se frappe la poitrine, ou hurle l'appel au mort en battant des mains*

LE CHOEUR

M'entend-il, le roi défunt, égal aux dieux? M'entend-il lancer en langue  
barbare, claire à son oreille, ces appels gémissants lugubres, où se mêlent tous  
les accents de la plainte? Je clamerai haut mes souffrances infinies: du fond  
de l'ombre m'entend-il? Allons, Terre, et vous, princes du monde infernal,  
laissez sortir de vos demeures, l'être divin et superbe, le dieu, fils de Suse,

<sup>38</sup> P. Claudel, *Le Repos du septième jour*, p. 28—30.

qu'adorent les Perses. Guidez vers la lumière celui dont jamais la terre des Perses n'a encore recouvert l'égal.

Cher nous est le héros, chère nous est cette tombe, car chère nous est l'âme qu'elle enferme. Aïdôneus, fais remonter au jour, o Aïdôneus, le roi sans pareil, Darios. — Hé! Hé!

Ce n'est pas lui qui perdait ses soldats sans des débâcles meurtrières! Les Perses l'appelaient l'inspiré des dieux, et c'est en inspiré des dieux qu'il dirigeait la barque de son peuple. Hé! hé! Antique monarque, antique monarque, ah! viens, parais au-dessus du faite qui couronne ta tombe; élève jusque là la sandale teinte de safran qui enferme ton pied; fais luire à nos yeux le bouton de la tiare royale; viens, père bienfaisant, Darios! — Ah! ah!

Viens apprendre des nouvelles, d'inouïes douleurs. Maître de mon maître, apparais. Sur nous flotte une brume de mort: toute notre jeunesse a péri. Viens, père bienfaisant, Darios, Ah! ah!

Hélas! Hélas! Oh mort que pleurent des milliers d'amis. . . . .

Elles ont péri, nos nerfs à triple rang de rames, nos nerfs qui ne navigueront plus!

*L'ombre de Darios apparaît au-dessus du tombeau*<sup>39</sup>.

La cérémonie de l'évocation de la pièce de Claudel est modelée à coup sûr sur celle des *Perses*. Claudel en a suivi et même imité de près les différentes parties. Tout comme Eschyle, il s'est servi d'onomatopées pour rendre l'atmosphère de la scène d'évocation plus palpitante et plus mouvementée. Darios, relativement Hoang-Ti apparus donnent les mêmes conseils qui prêtent d'ailleurs dans toutes les deux pièces à un équivoque. Lucides à force d'être cruels, ils se réfèrent tous les deux à l'orgueil humain qui provoqua la punition des dieux et des pouvoirs souterrains<sup>40</sup>. „Payez votre redevance” — dit Hoang-Ti à l'Empereur et la reine Atossa est avertie par Darios que l'orgueil de son fils Xerxes a dépassé la mesure, il s'attira, pour cela, une punition méritée. Les Perses ayant offensé les dieux de la Grèce provoquèrent la même fatalité que les Chinois qui par leur travail continuels avaient exploité la terre sans offrir un sacrifice convenable aux pouvoirs souterrains. Mais l'idée de la Rédemption s'est déjà insinuée dans l'oeuvre grandissante de Claudel, nous y avons assisté déjà au dénouement de *La Ville*. Rongé de lèpre, l'empereur de Chine deviendra le porte-parole de cette rédemption. Le sujet païen est donc transformé peu à peu en un mystère chrétien qui à force d'être tragique n'en est pas moins optimiste. Mais la même pensée, un sacrifice d'où résulte le bien-être de tout un peuple, de toute une génération est exprimée d'une manière magistrale dans le *Prométhée enchaîné* aussi. Les lois

<sup>39</sup> Eschyle, *Les Perses*, vers 633—681.

<sup>40</sup> Lire et comparer Claudel, *op. cit.*, p. 30—36; et Eschyle, *op. cit.*, vers 682—843.

immuables de la fatalité sont renversées, les souffrances humaines sont rachetées par les résultats du sacrifice même <sup>41</sup>.

La descente aux enfers imitée sinon de Virgile, de Dante ou des contes populaires chinois est tout au moins un élément fréquent dans l'antiquité aussi bien que dans le folklore universel. Les ombres qui errent sans paix ni trêve dans les régions infernales nous font rappeler aux pâles figures de l'antiquité, à Eurydice, à Thésée, à Perséphone, à Darios, qui se versaient tous dans la périlleuse aventure de l'au-delà.

L'EMPEREUR

O mère, ma main traverse le vide.  
Que murmurez-vous avec une voix creuse?  
*Silence.*

LA MÈRE

C'est bien toi. Voici que je te reconnais comme une chienne aveugle qui flaire sa portée.

L'EMPEREUR

Ne pouvez-vous me voir?

LA MÈRE

Je n'ai point d'yeux!  
O mon fils! je suis là et je ne suis pas là, mais je suis perdue pour toujours!  
Je ne vois point, ceci même que je ne vois point.  
Absorbée, abîmée, précipitée,  
Perdue, confondue, au trou vendue, dans le ciel d'en bas pendue,  
Dans la nuit de toute clarté, dans l'ombre de toute lumière  
Dans le néant sans murs je cherche et j'erre! <sup>42</sup>.

Elles errent, ces ombres sans corps et sans yeux tout comme celles de l'antiquité. Et même les comparaisons et les métaphores de Claudel reflètent les lumières et les tournures du style antique.....

Force nous est donc de constater d'après ces convergences et d'après l'analyse des pièces que la structure du drame claudélien est basée sur de grands monologues des héros solitaires, sur la présence (dans le groupe de ses pièces de jeunesse du moins) d'un seul protagoniste au centre, entouré du chant choral des personnages épisodiques. Georges Duhamel a déjà fait allusion au lyrisme débordant et irresistible du poète qui consiste dans l'application des monologues et du chant choral exerçant sur nous une impression purement musicale.

Le théâtre de Claudel est lyrique, par essence, et l'est constamment. Mais l'évolution du théâtre de Claudel constitue à cet égard un précieux renseigne-

<sup>41</sup> Lire et comparer le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, vers 437—471, et Claudel, *op. cit.*, p. 100—101.

<sup>42</sup> P. Claudel, *op. cit.*, p. 49.

ment. Dans toutes les pièces qui appartiennent à la première série du théâtre de Claudel on découvre comme un parti pris de lyrisme<sup>43</sup>.

Ce lyrisme se maintient toujours bien qu'un peu relégué à l'arrière-plan dans les drames ultérieurs du poète. On n'a qu'à lire *l'Echange*, *Le Partage de Midi* ou la trilogie pour vérifier cette constatation. D'ailleurs Duhamel affirme dans son livre ci-dessous mentionné que la position subordonnée du lyrisme des pièces ultérieures n'ait point nui au développement plus précis des caractères.

Or, à lire les derniers ouvrages dramatiques de Claudel<sup>44</sup>, on constate que son lyrisme a changé sinon de nature, du moins de position. Ce n'est plus le lyrisme préconçu de *Tête d'Or*, ou du *Repos du Septième jour*: c'est un lyrisme déterminé, conditionné par les nécessités dramatiques mêmes. Il ne préexiste pas au drame, il ne commence pas avec lui, il se déchaîne seulement lorsque les caractères, amenés au contact les uns des autres et entrés en conflit, ne peuvent plus s'exprimer qu'à condition d'employer la langue lyrique, les mots et les moyens lyriques.

Je suis porté à croire que cette seconde forme de lyrisme (le lyrisme résultant) est bien la plus logique, la plus efficace. Il faut acclimater le lyrisme sur la scène, et lorsqu'il apparaît, il faut qu'il satisfasse un secret et impérieux besoin chez le spectateur<sup>45</sup>.

Force nous est donc de nettement distinguer les pièces de jeunesse de Claudel de celles qu'il a écrites dans la seconde période de sa vie. Dans la première, il a absorbé toutes les nuances de la tragédie grecque, y compris la forme, la structure, les idées, et même certains détails du texte même.

Une synthèse s'avérait pour nécessaire aux yeux de Claudel vieillissant, synthèse dramatique apte à profiter des avantages de toutes deux périodes, aussi des chefs-d'oeuvre de sa vieillesse se témoignent-ils d'une complexité stylistique autant que de lucidité dans l'analyse des caractères. Après une série de drames plus simples et plus modernes nous sommes obligés de retrouver dans *Le Soulier de Satin*, dans le *Livre de Christophe Colomb* bien des éléments qui remontent au théâtre antique en ce qui concerne la structure dramatique.

*Le Soulier de Satin* n'est qu'un vaste fresque tendu horizontalement entre trois continents, verticalement entre le ciel et la terre. Et les deux protagonistes ne se rencontrent guère au cours d'une pièce de plus de 300 pages! Rodrigue ne voit Prouhèze, cette „Doña Merveille“, son étoile brillante, son „épée qui lui traverse le coeur“ que deux fois. Et la jeune femme tenue presque dans l'esclavage dans l'Afrique noire,

<sup>43</sup> G. Duhamel, *op. cit.*, p. 90.

<sup>44</sup> Il pense à *l'Echange* et à la traduction d'Eschyle, aussi bien qu'à *l'Annonce faite à Marie*.

<sup>45</sup> G. Duhamel, *op. cit.*, p. 91.

dégoûtée de l'amour fade et grossier de son mari (bête brute qu'il est, Don Camille force Doña Prouhèze à ce mariage) pouvant tout perdre excepté l'amour de Rodrigue qui à force d'exercer sur son cœur un charme irresistible, la plonge dans les ondes d'une musique rejallie de son être même, cette Prouhèze réelle et rêvée à la fois retrouve la route vers l'infini. L'amour en ouvrira la porte. Et tous les deux, Rodrigue et Prouhèze, imprégnés par les marques indéniables et ineffaçables de leur passion retrouvent vers la fin de leur vie inassouvie l'image de Dieu crucifié sur la croix.

Mais ce sujet, plein d'ailleurs de réminiscences de la philosophie platonicienne est traité d'une manière peu conforme aux règles et aux usages dramatiques du vingtième siècle. Claudel s'est saisi du sujet un moment d'ivresse et d'abandon, lorsqu'il s'est senti attaqué au fond de son existence même. Menacé par un amour illégitime, il s'est sauvé par la poésie d'où il pouvait tirer la moralité de son propre cas: l'amour impossible, l'amour inaccompli a la force et le pouvoir de nous conduire à Dieu. Le Père jésuite prie ainsi pour son frère, Rodrigue:

Mais, Seigneur, il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il aille par ce qu'il a d'indirect; et par ce qu'il a de simple. Qu'il aille par ce qu'il a en lui de nombreux et de laborieux et d'entremêlé. Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien,

Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barrent le salut,

Je dis à lui et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément.

Car il est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux.

Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est que d'être désiré.

Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent!

Liez-le par le poids de cet autre être sans lui si beau qui l'appelle à travers l'intervalle!

Faites de lui un homme blessé parce qu'une fois dans cette vie il a vu la figure d'un ange!

Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence dans le hasard journalier.

L'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible<sup>46</sup>.

Mais cette histoire est racontée plutôt que jouée. La tragédie anti-que avait aussi quelquefois un caractère presque épique, le chœur a relaté les événements, commencés au point culminant, mais il s'étendait sur les antécédants aussi bien que sur ce qui les a suivis. Nous apprenons de la

<sup>46</sup> P. Claudel, *Le Soulier de Satin*, p. 20—21.

prière du Père jésuite que Rodrigue a râté sa vocation religieuse, qu'il se prépare à conquérir le monde entier et qu'il en sera empêché par sa passion naissante pour Prouhèze. Homme en proie à l'amour, il n'aura désormais autre carrière à poursuivre que celle qui se présente comme le chemin vers la source d'un bonheur toujours permis à l'homme, le renoncement. Les aventures et les pérégrinations de Rodrigue, les solitudes et les captivités de Prouhèze ne servent qu'à expliquer cette idée maîtresse magistralement débrouillée. On a insisté sur le caractère „baroque" du *Soulier de Satin* <sup>47</sup>, on a, et à juste titre, analysé dans quelle mesure l'idée claudélienne est liée au dynamisme de l'expression, à des images surchargées d'épithètes, mais, pour aboutir à une conclusion quelconque, on est pourtant obligé de se rendre compte de tout ce qui venait, de tout ce qui pouvait venir de l'antiquité. La pièce se déroule dans un temps indéci, et une espace élargie à l'infini.

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI<sup>e</sup>, à moins que ce ne soit le commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagne séparées ne font qu'un seul horizon <sup>48</sup>.

Donc, il a situé son histoire dans un monde un peu mythique, ayant des traits réels aussi, tout comme les tragédies antiques. D'autre part, la multitude de personnages à partir du roi d'Espagne, du Père jésuite, de Don Baltazar jusqu'à Doña Musique et Saint Jacques ne sert qu'à accompagner les pérégrinations des deux amoureux et elle perdrait toute importance, toute sa raison d'être si Rodrigue ou Prouhèze déviait de son chemin. Ce chœur terrestre et céleste à la fois (voir Saint Nicolas, Saint Boniface, l'Ange Gardien dans la troisième journée) ne prend part à l'action que pour esquisser un arrière-plan aux événements et il a le rôle d'en rendre la „couleur locale", l'exigence et l'impression de la totalité avec tous les rapports, avec toutes les nuances et notes altérées d'un oratorio en apparence décousu.

La tragédie antique a influencé jusqu'au bout notre auteur, puisque malgré les périodes intermédiaires, dans ses dernières pièces les plus importantes, il s'est approché de son idéal, bien que d'une façon plutôt synthétique, c'est à dire il a embrassé les possibilités de la tragédie de caractère et de la tragédie chorale à la fois. Dans la préface jointe à son oratorio intitulé *Le Livre de Christophe Colomb*, il explique tout ce qu'il a le plus important de dire à propos des tragédies antiques, de la tragédie accompagnée nécessairement par un chœur, et du rôle de la musique dans les drames antiques et modernes. Cette préface intitulée *Le Drame et la*

<sup>47</sup> Voir surtout le livre de Semjén, p. 79 et suiv.

<sup>48</sup> P. Claudé, *op. cit.*, p. 15.

*musique*<sup>49</sup> consacre une partie importante à la question de l'accompagnement musical de la tragédie, et l'auteur se réfère aux représentations de l'antiquité où jamais une pièce n'avait pas été jouée sans un accompagnement musical quelconque. Elle nous paraît bien précieuse, cette préface, à bien des égards. Claudel y parle même des avantages qu'a l'opéra italien sur les drames musicaux de Wagner.

Ou, si vous aimez mieux une autre définition de l'opéra, je dirai que c'est une action dramatique offrant la chance d'un certain nombre de situations sur lesquelles l'orchestre et les acteurs se livrent à un commentaire lyrique. Car quoi que fasse un chanteur, son métier n'est pas d'agir mais de chanter et d'exprimer les mouvements de son âme par la voix plutôt que par les quatre membres<sup>50</sup>.

Loin de vouloir nous mêler dans les discussions qui n'ont rien à voir avec notre sujet, force nous est de constater que ces paroles peuvent être mises en rapport avec la dramaturgie de Claudel. Abordons d'abord le problème du côté du lyrisme.

„... offrant la chance d'un certain nombre de situations sur lesquelles l'orchestre et les acteurs se livrent à un commentaire lyrique...” — C'est justement l'explication de l'essence de la tragédie claudélienne, à ses débuts du moins, composée de monologues et de commentaires lyriques plutôt que des mouvements, des scènes, des conflits strictements noués.

„...son métier n'est pas d'agir mais chanter et d'exprimer les mouvements de son âme...” — Il s'avère, Claudel, pour un poète même lorsqu'il raconte, l'image préconçue: l'homme aux prises avec la fatalité surgit du chaos des événements à peine nécessaires pour exprimer l'attitude du héros, attitude choisie, formée ou élue d'avance par lui-même ou bien par une force toute extérieure.

Aux yeux de Claudel la musique paraît presque indispensable pour le théâtre moderne absorbant les procédés dramatiques de l'antiquité, aussi bien que ceux du théâtre populaire.

D'où vient donc que non seulement le théâtre grec, mais tous les théâtres primitifs, jusqu'à et y compris le mélodrame des années quarante à quatre-vingts, aient fait usage de la musique?

Une première indication me fut fournie à ce sujet au moment de la représentation de *L'Annonce faite à Marie*, que je donnais à la Comédie des Champs-Élysées, avec le concours de M. Gémier. Il y a une scène dans la pièce où le père de famille, près de partir pour un long voyage, rompt le pain pour la dernière fois à ses enfants et à ses serviteurs réunis autour d'une table. C'est là une de ces idées qui paraissent toutes simples sur le papier et qui réalisées sur la scène évitent difficilement le ridicule; et en effet dans les représentations précédentes je n'avais jamais contemplé cet émouvant tableau sans sentir le long

<sup>49</sup> P. Claudel, *Conférence faite à l'université de Yale en mars 1930*.

<sup>50</sup> P. Claudel, *op. cit.*, p. 14.

de ma colonne vertébrale le frisson de la fausse note. Gémier avec son immense expérience théâtrale n'hésita pas une minute: „Il faut de la musique!“ s'écria-t-il. On mit en mouvement un *Glockenspiel* quelconque et la scène passa triomphalement, la sonorité des timbres lui conférant l'atmosphère, l'enveloppe, la dignité et la distance, que la parole à elle toute seule, maigre et nue, était impuissante à fournir.

Votre expérience du cinéma vous fournirait, j'en suis sûr, maints exemples de même genre. Toute pantomime ou scène muette quelconque est simplement impossible sans un soutien musical<sup>51</sup>.

Claudiel se réfère donc à la tragédie antique pour prouver la nécessité de l'accompagnement musical de certaines parties des oeuvres dramatiques, d'autre part il touche à des questions posées par le cinéma et la pantomime. Ceux-ci sont d'un genre tout à fait différent que le drame. Ce n'est pas la parole humaine qui les inspire, le texte, soit-il littéraire ou non, y a le moindre rôle. Ce sont les gestes, les mouvements, les actions toutes muettes et symboliques qui prévalent sur le dialogue proprement dit. Sur une pensée exprimée d'une façon toute rationnelle, sur un mot décisif, c'est un mi-son, ou bien une série des mi-sons qui prévaut, tout cet arrière-plan des mythes, des mi-réalités, des symboles mixtes et lucides à la fois. Claudiel a essayé d'introduire l'écran à ses drames.

Pourquoi dans un drame musical, qui a pour caractère la transformation, sous l'influence du temps, d'événements disjoints en une seule lignée mélodique, accepter un décor immobile? Pourquoi ne pas laisser les images, suggérées par la poésie et par le son, s'exhaler de nous comme une fumée et de se déposer un moment sur l'écran pour peu à peu s'effacer et laisser la place à d'autres rêves? Pourquoi en un mot ne pas utiliser le cinéma? Tout le monde a observé en effet qu'un décor fixe, une toile de fond immuable, une fois le premier effet réalisé, fatigue et rebute le regard et sert plutôt à empoisonner l'illusion poétique par le mélange d'un élément inférieur qu'à l'alimenter. Pourquoi dès lors ne pas traiter le décor comme un simple cadre, comme un premier plan conventionnel derrière lequel un chemin est ouvert au rêve, à la mémoire et à l'imagination?<sup>52</sup>

Ce que Claudiel souligne c'est le rôle du décor qui doit suivre la ligne de la musique, qui, à son tour, est strictement liée à la ligne des événements. L'écran sert à maintenir l'illusion poétique. A l'opposé des mises en scène naturalistes, Claudiel ne voit dans le décor qu'un simple cadre. La dramaturgie symboliste ou naturaliste considérerait le décor comme la partie du texte et du drame même, partie organique en tant que matière inerte qui condensait l'atmosphère, résumait d'une manière symbolique la signification des événements dont il a même quelquefois décidé la marche<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 19—20.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 35—36.

<sup>53</sup> Voir P. Claudiel, *op. cit.*, p. 36—37.

Claudiel, au contraire, voulait rendre visible la réalité intérieure par le moyen de l'écran et de la musique. La voix humaine exprime ce qui se passe dans l'âme des personnages et le décor claudélien ne fait que souligner cette fonction psychique. Or, le théâtre grec n'avait pas le décor, lui non plus. Ce n'étaient que les cothurnes, les masques qui assuraient le ton élevé, le caractère sacré du jeu, et qui contribuaient à la tonalité majestueuse de la plupart de ces pièces. Ils en rehaussaient le lyrisme. Ce n'étaient pas les événements qui comptaient mais les caractères aux prises avec la destinée. Le masque et la typisation était en étroite connexion et par là les différents caractères se faisaient remarquer dès le début.

C'est d'ailleurs, cette préface bien précieuse qui nous renseigne sur les opinions de Claudiel concernant la présence d'un chœur à la tragédie. Il ne s'agit plus ici de l'ancien chœur claudélien composé de personnages secondaires accomplissant le rôle d'accompagner le héros sans prendre part à ses actions, il s'agit d'un pur oratorio que Claudiel a destiné à être exécuté par la musique chorale et orchestrale de Darius Milhaud. Il n'y a guère de personnages secondaires dans cette petite pièce intitulée *Le Livre de Christophe Colomb*, et qui résume pour ainsi dire toutes les tendances de la dramaturgie claudélienne arrivée par cet oratorio, à son plus haut point. Dans la préface l'auteur ne nous cache pas que nous avons affaire ici à un chœur véritable.

Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regardent et qui écoutent.

C'est là ce que j'appelle le Chœur. Ce n'est plus le Chœur du drame antique, cette troupe de commentateurs et de conseillers bénévoles que tout protagoniste un peu expressif n'a jamais eu aucune peine à recruter sur les quais de la Méditerranée. Ou plutôt c'est ce même Chœur, tel que l'Église après le triomphe du christianisme l'invita à pénétrer dans l'édifice sacré et à se faire intermédiaire entre le prêtre et le peuple, l'un officiant et l'autre officiel. Entre la foule muette et le drame qui se développe à la scène, et si je peux dire, à l'autel, il y avait besoin d'un truchement officiellement constitué<sup>54</sup>.

Il y a donc, après la pensée et la définition consciente de Claudiel même une relation entre la tragédie antique et la cérémonie chrétienne, et de toutes les deux, il a subi des influences profondes<sup>55</sup>.

La poésie avait une très grande part dans la conversion de Claudiel, l'action dramatique de la liturgie chrétienne l'a influencé de bonne heure.

<sup>54</sup> P. Claudiel, *Le Drame et la musique*, p. 34—35.

<sup>55</sup> Voir encore les propos de Claudiel sur sa conversion: *Contacts et circonstances*, p. 14—15.

En contact avec la tragédie grecque et le théâtre chinois et japonais (dont les relations avec la tragédie claudélienne mériteraient une étude à part) il a créé un style nouveau, où la parole humaine et la représentation du monde intérieur élargit les horizons tout en les rétrécissant dans une certaine mesure, et même en sens inverse, il retrouve, à force d'être un des plus grands dramaturges modernes, les sources inépuisables de l'antiquité.

Et le fait même que Claudél a écrit de purs oratorios pourrait bien donner à penser. Il avait écrit des ouvrages transitoires aussi, hésitants entre deux genres, tout comme *La Cantate à trois voix*, et plus tard, *Jeanne d'Arc au bûcher*, transitoires, avons-nous dit, parce qu'ils appartenaient à la pure poésie, — poésie dynamique pourtant et dramatisée dans une assez grande mesure.

Le chœur du *Livre de Christophe Colomb* est destiné à être accompagné par le chant et par la musique, donc c'est un texte tout d'abord pour le musicien, d'autre part il accomplit toutes les fonctions du Chœur antique. Il a un Explicateur, un Défenseur, un Opposant, et il se charge, bien après la mort de Christophe Colomb de raconter les événements de sa vie.

## 5. Christophe Colomb et la postérité

### L'EXPLICATEUR

Christophe Colomb! Christophe Colomb! Viens avec nous, Christophe Colomb!

### CHRISTOPHE COLOMB

Qui êtes-vous qui m'appellez?

### LE CHOEUR

Christophe Colomb! Christophe Colomb! Viens avec nous! Viens avec nous, Christophe Colomb!

### CHRISTOPHE COLOMB

Qui êtes-vous qui m'appellez?

### LE CHOEUR

Nous sommes la postérité! Nous sommes le jugement des hommes! Viens voir ce que tu as fait sans le savoir! Viens voir ce que tu as découvert sans le savoir! Quitte ce lieu sordide! Prends ta place! Prends ton trône! ici nous te comprenons! ici l'on ne te fera plus de mal! il n'y a qu'un seul pas à faire pour être avec nous! simplement cette étroite limite qui s'appelle la mort!

### CHRISTOPHE COLOMB

Que dites-vous, ce que j'ai découvert sans le savoir? Ah! ce que je savais était infiniment plus que ce que j'ai découvert! Et ce qui était réel dans l'Eternité est infiniment plus réel que ce qui est réel sur la carte.

### LE CHOEUR

Passe la limite! Passe la limite avec nous!

## CHRISTOPHE COLOMB

*passant la limite et occupant la place qui lui a été préparée*

J'ai passé la limite.

## L'OPPOSANT

*se levant dans le Choeur.*

Et qu'il fasse attention! Je suis là! Qu'il fasse attention à ce qu'il dit et à ce qu'il fait, car c'est moi qui suis à son côté pour maintenir les droits de la critique.

## LE CHOEUR

*sourd et à voix basse*

Prends ton siège avec nous, porteur du Christ! Laisse là ta paille, laisse tes chaînes, laisse ta mule! Viens avec nous et regarde. Regarde ta propre vie, regarde ta propre histoire!

*A partir de ce moment le Christophe Colomb sur le proscenium sera désigné sous le nom de Christophe Colomb II, le Christophe Colomb sur la scène étant désigné sous le nom de Christophe Colomb I<sup>56</sup>.*

Le découpage des personnages est un moyen que l'auteur emploie fréquemment pour séparer encore plus nettement l'ombre de la lumière, le corps de l'âme, le présent du passé, l'événement accompli de l'événement qui se germe encore au sein de la destinée. Ce découpage reflète une fois de plus l'attitude du poète en face de tout ce qui est à craindre — la volonté surhumaine y a son compte. Christophe Colomb II représente la conscience de Christophe Colomb I, le véritable. L'un contemple l'autre, la scission qui paraîtrait un peu malade a lieu à un moment, où l'homme qui a découvert l'Amérique est mort depuis longtemps, mais „son corps spirituel“, sa mémoire ressuscitent le passé. Le Choeur accomplit une fonction double, il crée tout d'abord une atmosphère resplendissante et lumineuse autour du héros, atmosphère pleine de pressentiments et d'oracles, d'autre part il souligne le caractère épique du drame, il raconte les événements qui ne résultent pas d'un seul conflit central quelconque, mais qui se suivent linéairement, dans une allure lente et majestueuse. La vie de chaque être a quelquefois des moments décisifs où l'homme est averti par quelqu'un ou quelque chose, par un petit événement peut-être, en apparence futile, de son sort, de la direction que tôt ou tard il suivra. Tout le *Roi Oedipe* de Sophocle est fondé sur de telles révélations; l'histoire se déploie peu à peu par les propos involontairement révélateurs d'un berger, qui contribue ainsi à percer le mystère de la naissance du roi. Christophe Colomb reçoit le signe quasi-céleste qui lui déterminera désormais toute sa carrière d'un matelot mourant dont il arrache le secret, qu'à l'ouest de grandes terres s'émergent de la mer. Cet événement décisif est raconté par le Choeur et

<sup>56</sup> P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 46—48.

les paroles de Christophe Colomb sont même soutenues par lui. D'ailleurs le lyrisme est assuré par le découpage des personnages. Le corps spirituel de Christophe Colomb regarde agir sur l'écran l'homme qu'il était jadis. L'antistrophe même y est représentée par le Demi-Choeur.

L'EXPLICATEUR

Voici Cristophe Colomb aux Açores.

LE CHOEUR

Voici Cristophe Colomb aux Açores.

L'EXPLICATEUR

Là sur le rivage il rencontre une épave: attaché à une épave, un vieux marin presque mort.

LE CHOEUR

Un vieux marin presque mort.

*Apparaît sur la scène, apporté par les Néréides, un vieux marin presque mort, enlacé et cordé à une figure de proue.*

CHRISTOPHE COLOMB II

Je me souviens! je me souviens! c'était un vieux marin épuisé de fatigue, à moitié mort. On l'avait retrouvé sur une épave à moitié mort, à moitié fou, bien loin à l'ouest des Açores.

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles, ce sont des baleines soufflantes!

CHRISTOPHE COLOMB I

Marin! Marin! réponds-moi! Qu'as-tu vu! Quelles nouvelles de l'autre monde? Est-ce vrai qu'à l'Ouest il y a une terre?

DEMI-CHOEUR

Sois humain, ne l'interroge pas, tu vois bien qu'il va mourir.

CHRISTOPHE COLOMB I

Et que m'importe qu'il meure! pourvu qu'il me réponde! Fils de la mer! Qu'as-tu vu? entends-moi! est-ce qu'il y a un autre monde? est-ce qu'il y a une autre terre vers l'Ouest?

LE CHOEUR

Fils de la mer! entends-moi! réponds-moi! Et que m'importe qu'il meure pourvu qu'il me réponde! Fils de la mer, entends-moi! réponds-moi! m'as-tu entendu? Est-ce qu'il y a un autre monde? est-ce qu'il y a une autre terre vers l'Ouest?

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles ce sont des baleines soufflantes.

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles, c'est le Poisson Jasconius sur lequel saint Brandan a construit une cathédrale.

DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde les Bienheureux habitent dans des îles d'or.

## DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde il y a de l'or! A l'Ouest du monde et par delà la tombe du vieillard d'Atlas, à l'Ouest du monde et par delà Hercule il y a un pays d'or et de vin!

## DEMI-CHOEUR

Saint Brandan au milieu de l'Océan dit la messe dans une cathédrale de verre.

## DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde il y a une terre d'or! A l'Ouest du monde il y a une terre verte et rouge! Antilia est son nom. A l'Ouest du monde il y a une terre d'Or.

## DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles ce sont des baleines soufflantes.

*Pendant tout ce temps Christophe Colomb I- (sur la scène) est resté avidement penché sur le matelot qu'il essaye de ranimer. On voit leurs deux têtes sur l'écran. Le matelot meurt. Christophe Colomb le lâche.*

## CHRISTOPHE COLOMB I

*soutenu par le Choeur*

Il y a une terre vers l'Ouest. Il y a une terre vers l'Ouest!<sup>57</sup>

A côté des flux et des reflux des strophes et des antistrophes Claudel réunit encore dans cette pièce tous les procédés employés dans ses drames de jeunesse, nous y revoyons „le chœur des personnages secondaires“ aussi, désignés pour la plupart par des numéros. Et l'auteur a employé parfois les deux méthodes à la fois, le chœur proprement dit et „le chœur décomposé“<sup>58</sup>.

Dans les tragédies antiques les morts et les dieux se versaient même dans l'action, ainsi, dans l'*Orestie* les Euménides persécutent Oreste tandis qu'Apollon et Athéné le soutiennent et lui prêtent protection. De même, dans la pièce de Claudel les anciens dieux de l'Amérique soulèvent une tempête dont la rafale et l'ouragan expriment l'accès de rage de ces vieux pouvoirs déclenchés contre l'homme qui va découvrir leur continent. Persécuté par HuistchtliPOCHTLI, Tlaloc, Ixlipetzloc les caravelles perdent le chemin, Christophe Colomb jette même la boussole dérangée à la mer, il ne lui reste que le soleil pour moyen d'orientation. Le nouveau Chœur, celui des marins en révolte, souligne la fermeté du héros principal, son intrépidité en face du péril menaçant et ainsi il contribue à approfondir la caractérisation et la typisation. La scène des matelots en révolte constitue un des points culminants du drame, Claudel y a relié l'élément lyrique à l'élément dramatique; — action (dialogue de Christophe Colomb avec

<sup>57</sup> P. Claudel, *op. cit.*, p. 62—66.

<sup>58</sup> Pour le „chœur décomposé“ voir: „Christophe Colomb et ses créanciers“, *op. cit.*, p. 66, et: „Le roi d'Espagne et les trois hommes sages“, *op. cit.*, p. 130.

des Délégués), lyrisme (chant choral), affabulation (l'apparition d'une colombe portant un rameau vert qui annonce la proximité du continent) sont mêlés dans un style parfait et émouvant, qui à force d'être moderne s'enrichit de toutes les beautés de l'antiquité.

Mourant sur un grabat de paille, abandonné par le monde entier à qui cependant il a rendu tant de services, livré à ses créanciers et à sa solitude, l'âme de Christophe Colomb est pourtant sauvée par les prières de la reine Isabelle et la pièce se termine également par le Choeur chantant les paroles sacrées de l'Ancien Testament. „Veni Columba ad Columbam“. Sa fonction accomplie, le Choeur n'a désormais qu'à chanter l'alleluia!

L'accompagnement choral, la narration et la motivation sentimentale et lyrique est arrivé à son comble dans cette pièce, zénith étoilé, lueur lactée des nuits qui se scindent en attendant...

(À suivre)

## CLAUDEL I TRAGEDIA ANTYCZNA

### STRESZCZENIE

Autorka poświęca swoje studium analizie stosunków pomiędzy tragedią starożytną a dramatem Claudela. W części pierwszej, która pełni rolę wstępu przedstawiającego założenia, zagadnienie to zostało potraktowane w sposób ściśle tradycyjny, tj. autorka daje tutaj na drodze analizy przegląd pewnych momentów życia Claudela, które mogły go od strony psychologicznej skierować ku stylowi i strukturalnym formom tragedii starożytnej. W drugiej części usiłuje ustalić pewne zbieżności pomiędzy tragedią starożytną a dramatem Claudelowskim, wynikłe z pokrewieństwa idei i artystycznych rozwiązań. A zatem część druga obejmuje czysto estetyczną analizę kilku tekstów Claudela, przy czym jednak autorka — stosując naukowe metody komparatystyki — stara się ustalić kilka zbieżności, nawet w brzmieniu dosłownym, pomiędzy niektórymi tragediami Ajschylosa a kilkoma dramatami Claudela.

Część pierwsza daje krótki przegląd aktualnego stanu badań nad Claudelem. Ich osiągnięcia, cenne i pożyteczne, domagają się jednak uzupełnień. Kilka faktów z życia Claudela skierowuje badacza ku zupełnie nowej interpretacji jego dramaturgii. W czasie swojej młodości uległ on trzem wielkim wpływom. Pierwszym i najważniejszym z nich to filozofia deterministyczna, którą przez całe życie będzie się starał przezwyciężyć, ale od której koszmaru nigdy się nie uwolni, tak że nawet jego religijność wydaje się ochrzczonej determinizmem. W jego pierwszych sztukach (*Tête d'Or*, *La Ville* i jej warianty) występują jako czołowi tacy bohaterowie, którzy w zapasach z Fatum usiłują zwalczyć grozę powszechnej zagłady, ale bez nadziei, z bezsensownym heroizmem. — Ośrodki literackie i artystyczne z końca XIX w. i początku XX w., przyjaźń z ostatnimi parnasistami z jednej strony, z drugiej z kręgiem NRF, innowacje wprowadzane do scenariusza przez dramaturgów i inscenizatorów takich, jak Antoine, Lugné Poë i Paul Fort, naturalizm, symbolizm — wszystkie te momenty również skierowują Claudela ku starożytnej koncepcji Piękna, koncepcji, która nawet po jego nawróceniu nieść będzie swoje spóźnione owoce.

Miłość kobiety zameężnej przyspiesza jeszcze rozkwit talentu Claudela nastawionego ku syntezie; miłość platoniczna pozostaje w ścisłym związku nie tylko z filozofią Claudela, ale także z samą konstrukcją artystyczną jego sztuk. Ponadto nie można zapominać, że znał on do gruntu i studiował do głębi tragedie starożytne. Sam przekłada wszystkie trzy części *Oresteji* Ajschylosa.

Druga część studium poświęcona jest analizom estetycznym.

Aby określić ten czy ów gatunek literacki nie wystarczy nam wskazać jego temat; jest rzeczą ważniejszą określić jego ideę i formę. Skoro mowa o wpływach starożytności, jest rzeczą niezbędną oderwać się od koncepcji badawczej, która ogranicza się do badania poetyckich tematów, wspólnych dziełu poetyckiemu dwóch poetów czy dwóch literatur. Claudel nigdy nie sięgał po temat grecki, z wyjątkiem małej lirycznej farsy *Protée* i dialogowanego eseju *Sous le rempart d'Athènes*. Pomimo to jest związany tysiącnymi więzami z tragedią starożytną. Więzy te są wynikiem wpływów starożytnej struktury dramatycznej, a więc zjawiska przynależnego do formy sztuki, oraz idei, która stanowi bazę różnych konfliktów tragicznych.

Autorka korzystając z cennych badań G. Thomsona przedstawia po krótko etapy rozwojowe tragedii. Zgodnie z nim, a na podstawie analizy niektórych sztuk Ajschylosa, stwierdza, że formą pierwotną tragedii starożytnej było oratorium, w którym poszczególne części rozdzielone były pomiędzy chór i jedynego aktora. Owo oratorium, złożone z wypowiedzi, z odpowiedzi i ze śpiewów wymienianych wzajemnie, a którego charakter sakralny został zachowany w epokach najbardziej różnych — przetrwało i wtedy, gdy Ajschylos, a potem Sofokles wprowadzili na scenę drugiego i trzeciego aktora. W tych sztukach osoby podporządkowane i epizodyczne (postańcy, zwiastuni) należą tylko do chóru i tylko bardzo rzadko są wyposażone w charakter własny. Konflikt w tragedii starożytnej nie wynika ze stosunków, które bądź wiążą osoby dramatu, bądź je sobie przeciwstawiają, lecz ze stosunku względnie opozycji jednego bohatera do fatalności, a nawet do własnego losu. Dramat starożytny, taki, jaki uprawiali Ajschylos i Sofokles, to oratorium dialogowane z jednym czołowym bohaterem (a ściśle biorąc dramat nie może ich objąć więcej niż dwóch albo trzech) i z chórem.

Po ustaleniu tego określenia autorka stara się odnaleźć elementy oratorium w niektórych sztukach Claudela. Porównuje inscenizację (*mise en scène*) Claudelowską z inscenizacją starożytną, a po drobiazgowym zbadaniu roli dekoracji oralnej i kostiumów, które służą jedynie szerokiej typizacji charakterów (nie podlegających przecież wewnętrznemu rozwojowi, lecz zmianom podyktowanym przez konieczności dramatyczne) — autorka analizuje rolę muzyki w przedstawieniu dramatów antycznych i Claudelowskich.

Po rozparzeniu *Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*, niektórych partii *Le Soulier de Satin* i *Livre de Christophe Colomb* autorka dochodzi do przekonania, że struktura niektórych dramatów Claudela oparta jest na wielkich monologach samotnych bohaterów, na obecności w centrum (przynajmniej w grupie utworów wcześniejszych) jednego tylko protagonisty, otoczonego śpiewem chóralnym osób epizodycznych.

Autorka stara się skonfrontować *Tête d'Or* z *Persami*, *La Ville* i niektóre partie *Repos du septième jour* z *Siedmioma przeciw Tebom*, usiłując znaleźć pomiędzy nimi nawet pewne zbieżności dosłowne.

Pomiędzy sztukami z okresu młodości Claudela (*Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*) a dramatami z okresu płodnej starości (*Le Soulier de Satin*, *Le Livre de Christophe Colomb* etc.) rozciąga się długi okres bogaty w sztuki dramatyczne, które były w swej koncepcji bliższe dramaturgii współczesnej, ale które mimo wszystko także noszą piętno starożytności. Analiza tych dramatów (*L'Annonce faite à Marie*, *L'Échange*, *Le Partage du Midi*, *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié* etc.) będzie przedmiotem dalszego ciągu tej rozprawy.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska