

L'ÉCHANGE

1^{re} version (1893)

Grand Théâtre

du 12 novembre au 14 décembre 2008

du mercredi au samedi à 20h30, les mardis à 19h30 et les dimanches à 15h30

texte **Paul Claudel**

mise en scène **Yves Beaunesne**

collaboration artistique **Marion Bernède**

assistants mise en scène **Augustin Debiesse** et **Caroline Lavoinne**

scénographie **Damien Caille-Perret**

costumes **Patrice Cauchetier**

lumière **Joël Hourbeigt**

création son **Christophe Séchet**

coiffures et maquillages **Catherine Saint-Sever**

production Compagnie de La Chose Incertaine – Yves Beaunesne, Théâtre de la Place de Liège (Belgique), Scène Watteau de Nogent-sur-Marne, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, Bonlieu – Scène nationale d'Annecy, Maison de la culture de Bourges, le Parvis – Scène nationale de Tarbes, L'apostrophe – Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val-d'Oise, Théâtre national de Marseille – La Criée.

Avec la participation du Centre des arts scéniques de Belgique.

Avec le soutien du département du Val-de-Marne, de la DRAC Île de France.

Le texte de *L'Échange* est disponible aux Éditions Gallimard, coll. « Folio », n° 911, Paris, 1977 (2007).

Le spectacle a été créé en décembre 2007 au Théâtre de la Place à Liège.

Service pédagogique

Anne Boisson tél. 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

Marie-Julie Pagès tél. 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

avec

Nathalie Richard

Alain Libolt

Jérémie Lippmann

Julie Nathan

Lechy Elbernon

Thomas Pollock Nageoire

Louis Laine

Marthe

Sommaire

Documents réunis par la Compagnie de la Chose Incertaine – Yves Beaunesne

I. L'ÉCHANGE DANS L'ŒUVRE DE CLAUDEL	p.6
II. LE DRAME DE L'EXIL , <i>extrait de Paul Claudel, Lettre à Gignoux, 1914</i>	p.7
III. LA FABLE DE L'ÉCHANGE	p.8
IV. IL Y A DEUX HOMMES EN MOI , <i>extrait de Paul Claudel, Programme du Théâtre des Mathurins, 1939</i>	p.9
V. NUIT DE PLEIN JOUR , <i>texte d'Yves Beaunesne</i>	p.10
VI. EXTRAIT DE L'ÉCHANGE , <i>extrait de l'Acte I</i>	p.11
VII. ENTRETIEN AVEC YVES BEAUNESNE , <i>propos recueillis par Pascale Alexandre</i>	p.13
Une révolution dans l'art théâtral	
Actuel, universel ?	
Un auteur populaire	
Déployer une espérance	
Claudel et Rimbaud	
Une violence intérieure	
Au passage du siècle	
VIII. VERS D'EXIL , <i>poème de Paul Claudel, 1898</i>	p.28
IX. CLAUDEL AUX ÉTATS-UNIS , <i>texte de Pascale Alexandre-Bergues</i>	p.29
X. UNE ÉTENDUE D'HUMANITÉ HOMOGENÈME COMME LA MER , <i>Paul Claudel</i>	p.34
<i>extrait de « Un poème de Saint-John Perse », 1948</i>	
XI. LE THÈME DE L'ÉCHANGE , <i>Paul Claudel, extrait d'entretiens avec Jean Amrouche,</i>	p.35
<i>« Mémoires improvisés », 1954</i>	
XII. QUATRE PERSONNAGES INEXTRICABLES , <i>Paul Claudel,</i>	p.38
<i>extrait d'entretiens avec Jean Amrouche, « Mémoires improvisés », 1954</i>	

XIII. VERS, RYTHME, MUSIQUE , <i>fragments de textes de Paul Claudel</i>	p.40
XIV. ARCHIPEL CLAUDEL , <i>fragments d'entretiens avec Paul Claudel, à partir d'archives de l'INA</i> (<i>cinq émissions de France Culture, juillet 2005</i>)	p.43
Archipel 1 : Les racines d'un écrivain	
Archipel 2 : Les pères, les pairs et les impairs	
Archipel 3 : Diction et théâtre	
Archipel 4 : Parcours religieux	
Archipel 5 : Le théâtre	
XV. BIOGRAPHIE SÉLECTIVE DE PAUL CLAUDEL (1868-1955)	p.49
XVI. BIBLIOGRAPHIE DE PAUL CLAUDEL	p.54
XVII. L'ÉQUIPE ARTISTIQUE	p.58
Yves Beaunesne, <i>metteur en scène</i>	
<i>Les comédiens :</i>	
Nathalie Richard	
Alain Libolt	
Jéréemie Lippmann	
Julie Nathan	
ANNEXES	p.61
Notes au fil du texte, <i>établies par Augustin Debiesse</i>	
Parabole d'Animus et d'Anima, <i>Paul Claudel, extrait de « Réflexions et propositions sur le vers français », janvier 1925</i>	
Parabole de l'Intendant infidèle, <i>Évangile selon Luc, 16 : 1-13</i>	
Ma conversion, <i>Paul Claudel, extrait de « Contacts et circonstances », 1913.</i>	

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !

Rimbaud, *Mémoire* (été 1872), 4^e strophe

Au reste, je ne puis parler de Rimbaud avec sang-froid. Il a eu une telle influence sur moi sous tous les rapports que je me sens par l'esprit et les instincts poétiques lié à lui par des communications si secrètes et si intimes qu'il me semble faire partie de moi-même...

Paul Claudel

Lettre à Maurice Pottecher, Shanghai, 26 février 1896,
Cahiers Paul Claudel, n° 1, Éditions Gallimard, Paris, 1959

I. L'Échange dans l'œuvre de Claudel

Sous le titre *L'Arbre*, Claudel, en 1901, réunit ce qu'il entend conserver de son premier théâtre, c'est-à-dire les deux versions de *Tête d'Or*, les deux versions de *La Ville* et les deux versions de *La Jeune Fille Violaine* ainsi que *L'Échange* et *Le Repos du septième jour*.

Textes de la vingtième à la trentième année environ, ils ont été écrits au départ sans le souci immédiat de la scène, alors que l'influence du symbolisme fin de siècle est très sensible chez le poète. Que le cadre soit d'un univers non précisé (*Tête d'Or*), d'une révolution urbaine (*La Ville*), de la campagne française (*La Jeune Fille Violaine*), d'un rivage du Nouveau Monde (*L'Échange*) ou encore des anciens rites de la Cour de Chine (*Le Repos du septième jour*), on retrouve les mêmes caractéristiques dramaturgiques : une intrigue élémentaire mais présentée de façon brutale et inattendue, des personnages tout d'une pièce mais pris dans une situation dont la portée philosophique et métaphysique se nourrit des réalités les plus concrètes, enfin et surtout une écriture poétique et scénique que les gens de théâtre sont les premiers à saluer. Le système de vers libre adopté par Claudel, avec sa souplesse et sa violence conjuguées, son sens infaillible d'un rythme solidement marqué reste, jusque dans ses excès, un modèle d'élocution théâtrale moderne. Pareille force du verbe assure la liberté du metteur en scène : du réalisme le plus poussé à l'abstraction la plus résolue, il suffit qu'il s'accorde à l'élan impérieux du vers.

Composé à New York et Boston en 1893-1894 (alors qu'il vient d'arriver aux États-Unis, à 25 ans, en tant que vice-consul), le texte de *L'Échange* est rempli de cette expérience nouvelle, de ce contact avec une société dont il découvre les règles et les usages. C'est la pièce la plus dépouillée de Claudel : trois actes, un décor naturel unique (une sorte de no man's land de bord de mer), deux couples, l'infidélité qui rôde et entraîne la mort. Mais l'énergie impitoyable du verbe assure l'éclat d'un spectacle nourri par la couleur saisissante des quatre personnages : le jeune métis d'indien, celui qui va mourir ; la jeune Française qu'il a enlevée et ramenée d'Europe ; le financier de Wall Street aussi jovial que cynique ; l'actrice sudiste enfin minée par le désir et par l'alcool.

Créée en 1914 par Jacques Copeau, c'est l'une des pièces les plus jouées du théâtre de Claudel.

Société Paul Claudel, www.paul-claudel.net

II. Le drame de l'exil

L'Échange fut écrit en 1893 et 1894 à New York et à Boston pendant les premières années de mon exil administratif. Je réalisais enfin ces vieux rêves de fuite et de départ auxquels mon principal héros, Louis Laine, donne souvent expression, sans, d'ailleurs, qu'un sentiment profond de nostalgie, d'amertume et de dépaysement en fût diminué. Mon second personnage, Marthe, est fait en partie de ce regret du sol natal.

Il est bien certain, en effet, pour moi que l'intérêt d'un drame doit dépasser l'anecdote qu'il raconte ; il veut dire quelque chose, quelque chose de général et qui n'est étranger à aucun des spectateurs conviés, pour ainsi dire, à s'incorporer à son action. C'est ainsi qu'à un autre point de vue *L'Échange*, qui est le drame de l'exil, est aussi celui du jeune homme, du poète appelé à choisir entre des appels, ou dirai-je des vocations apparemment contradictoires ; d'une part l'amour libre, la vie indépendante, la fantaisie déchaînée, l'art ; d'autre part, les forces obstinées et divines et conservatrices, la conscience, la famille, la religion, l'Église, le serment. Enfin *L'Échange* marque pour moi la fin de mes années d'apprentissage. C'est le premier de mes drames que j'ai pu laisser intact et où je ne me suis jamais senti obligé de remettre la main.

Après ces vingt années de silence, il y a pour moi un grand intérêt à voir portée à la scène cette œuvre de ma jeunesse et à l'entendre qui commencera à parler de ses quatre voix.

Tout mon désir est que cet intérêt ne me soit pas exclusivement personnel.

Paul Claudel

Lettre à Gignoux, parue dans le programme du Vieux-Colombier, création Jacques Copeau, et dans *Le Figaro* du 22 janvier 1914.

III. La fable de *L'Échange*

Extrait de l'édition de *L'Échange*, première et seconde version, Éditions Mercure de France, Paris, 1964.

Drame en trois actes

(Première version 1893 / Seconde version 1952)

L'Amérique. Littoral de l'Est.

Une plage au fond d'une baie enceinte par les roches et par des collines boisées ;

les arbres descendent jusqu'à la mer.

La marée est basse et laisse la grève découverte. Premières heures de la matinée.

(Acte I, 1^{re} didascalie)

Un jeune couple, Louis Laine, un Américain dans les veines duquel coule du sang indien, et sa femme Marthe, une paysanne française que Louis a enlevée lors de son séjour en Europe, rencontre sur la rive américaine de l'Océan un autre couple : Thomas Pollock Nageoire et Lechy Elbernon. Lui est un businessman qui a fait et refait plusieurs fois sa fortune tout seul ; elle, une actrice au caractère « vamp » très prononcé. À peine a-t-il fait connaissance de Marthe que Thomas, en homme habitué à apprécier la valeur des choses et des gens, se rend compte des qualités de la femme de Louis Laine : fidélité, profondeur, courage... Aussi lui propose-t-il une « affaire », un échange : qu'elle abandonne Louis, « il ne vaut pas un cent » et qu'elle vienne vivre avec lui, Thomas.

Ayant essayé un refus net de la part de Marthe, Pollock Nageoire, espère qu'avec des dollars il trouvera en Louis Laine un allié pour réaliser son dessein.

Tenté par l'argent, Louis l'est aussi par Lechy. Celle-ci est déjà devenue sa maîtresse et maintenant elle l'incite à quitter sa femme pour aller vivre avec elle. Malgré les exhortations de Marthe, Louis semble prêt à suivre Lechy. Mais quelques instants plus tard cette dernière revient auprès de Marthe, à présent solitaire, pour lui annoncer que, tenté par l'évasion, Louis désire l'abandonner à son tour et partir seul, grâce à l'argent de Thomas. Elle prévient Marthe qu'elle fera tuer Louis s'il met son dessein à exécution. Les efforts de Marthe pour retenir son mari se montrent vains. Aussi, quand avec Thomas, venu s'asseoir à côté d'elle, Marthe entend un coup de feu, elle devine qui en est la victime. Cependant elle ne le dit pas à Thomas, elle lui apprend seulement que, dans sa passion destructrice, Lechy songe à faire brûler son bungalow où il a déposé toute sa fortune. Mais Thomas, étrangement en paix auprès de Marthe, restera à son côté et ne courra pas sauver son argent. Sa maison se met à brûler, il assiste impassible au spectacle de sa nouvelle ruine. Alors ils aperçoivent un cheval emballé portant attaché le cadavre de Louis. Thomas attrape le cheval, détache le corps et le porte avec Marthe dans la maison de celle-ci.

IV. Il y a deux hommes en moi

« Il y a deux hommes en moi », est-il dit dans un cantique célèbre¹. Deux hommes seulement ? Ce n'est pas beaucoup ! Ainsi du moins pensait l'auteur de la pièce que vous allez entendre ce soir (qui fut écrite, en Amérique, l'an de grâce 1893 et jouée pour la première fois à Paris, en 1914, au Vieux-Colombier, par les soins de M. Jacques Copeau). Enfin va pour les hommes ! Mais pour les femmes ? Il y a aussi les femmes ! Disons deux femmes. Deux hommes et deux femmes, cela fait quatre personnages, tous les éléments d'un conflit et d'un *Échange*, – la matière d'un drame où, aux trois unités traditionnelles s'en ajoute une autre, fondamentale.

L'Amérique a beaucoup changé depuis 1893, au moins en apparence. Cette date, au dire d'un bon observateur, M. André Siegfried, marque la fin aussi, en même temps, de l'esprit puritain qui animait les hommes d'organisation et de proie, et de cet esprit de découverte et d'aventure, qu'on appelle là-bas « l'esprit de frontière ». – La fin ? Ce n'est pas sûr. Disons simplement que cet esprit a pris une autre forme. L'esprit puritain également.

Le jeune homme qui pour la première fois il y a quarante-cinq ans quittait son pays et une terre où l'attachaient des liens profonds, pour mettre le pied dans cet exil qui dès lors constituait sa carrière et sa destinée, trouvait de l'autre côté de l'Atlantique tout un matériel humain à la disposition de sa crise intérieure ; toute une « distribution ».

¹. Il s'agit du troisième des Cantiques spirituels de Racine : « Mon Dieu quelle guerre cruelle ! / Je trouve deux hommes en moi... »

Louis Laine, le jeune sauvage, à moitié Indien, cet affamé de l'horizon, réfractaire à toute discipline, à toute entrave et à tout ordre imposé, quel poète, et je dirai, quel mâle, enfant d'homme, ne le porte en lui ? Il n'est pas long à trouver un auxiliaire en *Lechy Elbernon* ou en quelqu'une de ses sœurs qui représente, comme elle dit, l'enlaçant d'une forte main, « la liberté », cette liberté dérisoire qui donne sous l'amorce des sens le dérèglement de l'imagination.

Marthe, c'est l'âme en ce qu'elle a de meilleur. C'est une fidélité avec nous de la femme. C'est cette compagne qui ne nous abandonne qu'à la mort de la conscience, cette voix tendre, suave, pleine d'autorité aussi, qui nous conseille le bien. Son autre nom est Douce-Amère. Elle n'est que foi, amour et vérité. Mais elle aussi en ce Monde est une exilée.

Et cependant, de l'autre côté de l'Océan, elle a trouvé un partenaire. Le voici qui apparaît sous ce noir haut-de-forme abrupt et vertical comme une tour. Son nom est *Thomas Pollock Nageoire*. Toutes les qualités que le Seigneur loue dans l'Évangile de l'Intendant infidèle² et dont elle cite avec un sourire l'exemple aux « enfants de lumière », il les possède. Il est tout d'une pièce. Il est tout animé de cette honnête simplicité qui ne permet pas à un homme de douter de ce qui est bon, et ce qui lui paraît bon, c'est l'argent, c'est-à-dire cette espèce de sacrement matériel qui nous donne la domination du Monde moyennant un contrôle exercé sur notre goût de l'immédiat. Il possède ce signe dont

². Luc 16 : 1-13. Voir « annexes », p. xx de ce dossier.

parle l'Apocalypse³, en qui il est possible de vendre et d'acheter. Pour effectuer cet échange qui est le sujet de la pièce, pour opérer la conjonction, redoutable en son ironie, de la sagesse divine et de la sagesse pratique, ne fallait-il pas un commissionnaire et un banquier ? C'est-à-dire un trafiquant de valeurs invisibles ? « Je suis pauvre » finit-il par déclarer pensivement en se détachant de la citadelle portative qui le surmonte.

Peut-être après tout est-il de ces « publicains » dont il est écrit qu'ils nous précéderont dans le royaume de Dieu.

Paul Claudel

Programme du Théâtre des Mathurins,
création Georges Pitoëff, 1939.

V. Nuit de plein jour

Claudé est, avec Maeterlinck, Tchekhov, Ibsen et quelques autres, un de ces cavaliers qui firent, dès le début du XX^e siècle, le grand écart sur les côtés de l'échiquier littéraire.

Immense voyageur, amateur d'histoires de marins et du grand large, il y a chez Claudé quelque chose de la littérature anglaise, comme une navigation sur une mer démontée, loin de certaine littérature française plus fermée sur ses frontières, sorte de patinage sur un lac glacé.

Claudé redonne à la langue française des dérapages, du brut, de l'horizon lointain.

Claudé console l'être humain d'être un jour entré dans la parole. Sa langue nous initie aux grains de peaux, aux duvets, aux chevelures de la langue française, une langue à la nudité comme une confiance. C'est une orgie de psalmodies. Quand le sentiment devient tellement fort qu'il n'est plus possible de le dire avec des mots parlés, il ne reste que le chant. Claudé, c'est le théâtre paroxystique.

Il y a un public de Claudé. Celui qui, dans tous les pays, n'élève pas de barrières intellectuelles, ne se force pas à analyser dans la minute un message. Ce public-là rit, crie et, à la fin, célèbre avec Claudé. Pour survivre, il est nécessaire de garder certaines choses secrètes.

³. Apocalypse, XIII, 16-17 : « Par ses manœuvres, tous, petits et grands, riches ou pauvres, libres ou esclaves, se feront marquer sur la main droite ou sur le front, et nul ne pourra rien acheter ni vendre s'il n'est marqué au nom de la Bête ou au chiffre de son nom. »

L'Échange nous parle en plein jour de ces heures hallucinées où les draps acquièrent une texture de linceul. On en sort les bras lourds, à vouloir que tout ne soit qu'un rêve, un sale rêve comme on en fait et qui nous laisse si vide le matin, avec pour seul soutien les mots qu'on attend, les mots qui murmuraient à l'oreille que ce n'était qu'un mauvais rêve. Il y a là l'odeur de décomposition douceâtre et fétide de la jungle. C'est un poème commis à l'heure où la jeunesse n'était pas encore abolie, où le poète découvre la nécessaire combustion de son être tout entier dans un effort incessant pour entretenir une température élevée de sa vie. Un poème comme un mouvement lancé à la recherche des proportions de l'éternité.

Et pourtant, l'on sort de cette nuit de plein jour nourri et enrichi, le cœur plus léger, rempli d'une étrange et irrationnelle joie. Attendre du plaisir en redoutant le pire est une des lois de la savane claudélienne. Il faut d'abord et surtout ne résoudre aucun problème, envisager autrement, dérouler la question. Le but du théâtre, c'est d'abord d'identifier les choses dont on a le plus peur dans la vie, d'aller directement vers elles et de vivre chaque jour avec la plus grande douleur, personnelle et sociale. Ne pas mourir avec mais vivre avec.

Yves Beaunesne

VI. Extrait de *L'Échange*

[...]

LECHY ELBERNON

Moi, je suis trop délicate. *O dear !*

Je mourrais s'il fallait que je travaille.

(Silence.)

Comme c'est tranquille ! La mer est comme un journal qu'on a étalé, avec les lignes et les lettres.

Et là-bas, au-dessus de cette langue de terre, on voit les grands navires passer comme des châteaux de toile.

Ma chère, nous parlions de vous. Est-ce que c'est vrai que vous n'avez jamais été au théâtre ?

MARTHE

Jamais.

LECHY ELBERNON

Ô ! Et que jamais vous n'étiez sortie de votre pays ?

(Marthe fait un signe que oui.)

Et voici qu'il vous a emmenée ici.

Moi je connais le monde. J'ai été partout. Je suis actrice, vous savez. Je joue sur le théâtre.

Le théâtre. Vous ne savez pas ce que c'est ?

MARTHE

Non.

LECHY ELBERNON

Il y a la scène et la salle.

Tout étant clos, les gens viennent là le soir, et ils sont assis par rangées les uns derrière les autres, regardant.

MARTHE

Quoi ? Qu'est-ce qu'ils regardent, puisque tout est fermé ?

LECHY ELBERNON

Ils regardent le rideau de la scène,

Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.

Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai.

MARTHE

Mais puisque ce n'est pas vrai ! C'est comme les rêves que l'on fait quand on dort.

LECHY ELBERNON

C'est ainsi qu'ils viennent au théâtre la nuit.

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE

Elle a raison. Et quand ce serait vrai encore ? Qu'est-ce que cela me fait ?

LECHY ELBERNON

Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée.

Et ils garnissent les murs comme des mouches, jusqu'au plafond.

Et je vois ces centaines de visages blancs.

L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.

Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.

Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux.

Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller.

Et je les regarde aussi, et je sais qu'il y a là le caissier qui sait que demain

On vérifiera les livres, et la mère adultère dont l'enfant vient de tomber malade,

Et celui qui vient de voler pour la première fois, et celui qui n'a rien fait de tout le jour.

Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient.

MARTHE

L'œil est fait pour voir et l'oreille

Pour entendre la vérité.

LECHY ELBERNON

Qu'est-ce que la vérité ? Est-ce qu'elle n'a pas dix-sept enveloppes, comme les oignons ?

Qui voit les choses comme elles sont ? L'œil certes voit, l'oreille entend.

Mais l'esprit tout seul connaît. Et c'est pourquoi l'homme veut voir des yeux et connaître des oreilles

Ce qu'il porte dans son esprit, – l'en ayant fait sortir.

Et c'est ainsi que je me montre sur la scène.

MARTHE

Est-ce que vous n'êtes point honteuse ?

LECHY ELBERNON

Je n'ai point honte ! mais je me montre, et je suis toute à tous.
Ils m'écoutent et ils pensent ce que je dis ; ils me regardent et j'entre dans leur âme comme dans une maison vide.

C'est moi qui joue les femmes :

La jeune fille, et l'épouse vertueuse qui a une veine bleue sur la tempe, et la courtisane trompée.

Et quand je crie, j'entends toute la salle gémir.

MARTHE

Comme ses yeux brillent ! Ne me regardez pas ainsi fixement.

LECHY ELBERNON

Ma chère ! je vous aime beaucoup !
Pourquoi ne venez-vous pas me voir ?
Venez. J'ai quelque chose à vous dire.

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE, à *Louis Laine*.

Moi aussi, j'ai à vous parler.

Les deux femmes sortent.

[...]

Extrait de l'Acte I, Première version, Éditions Gallimard,
coll. « Folio », n° 911, Paris, 1977 (2007), p.41-44.

VII. Entretien avec Yves Beaunesne

Propos recueillis par Pascale Alexandre

Extrait de *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 190, Paris, 2008, p. 9-22.

Une révolution dans l'art théâtral

Pascale Alexandre

Vous avez monté deux spectacles Claudel successifs, Partage de midi¹ et L'Échange². Je voudrais que vous rappeliez tout d'abord comment vous avez été amené à mettre en scène du Claudel.

Y.B. On pourrait dire qu'il y a toujours plusieurs entrées dans les choix qui nous dirigent, en tout cas nous, metteurs en scène. Je pourrais dire que c'est une histoire qui a tourné autour de moi longtemps, avant que je ne m'y jette, et je m'y suis refusé longtemps parce qu'elle était trop proche de ma propre vie privée. Voilà. Le *Partage de midi* était un endroit de partage dans ma vie, quand je l'ai retrouvé, plutôt quand je l'ai vraiment découvert, et il a fallu qu'il y ait une forme de distance entre, disons ma vie privée et le texte, pour que j'y aille vraiment. C'est pourquoi j'avais d'abord décidé de partir sur *L'Échange*. Et finalement, pour des raisons d'amitié, des raisons qui ne sont pas artistiques, qui font partie du tissu de la vie (et ça, ça me plaît toujours), Marcel Bozonnet m'a fait la proposition de monter *Partage de midi* au Français et on m'a proposé de monter *L'Échange* la saison suivante. Il y a eu une inversion de calendrier qui ne me déplait pas.

¹. Créé à la Comédie-Française au printemps 2007.

². Créé à Liège, au Théâtre de la Place, en janvier 2007.

J'ai fini par tomber dans l'escarcelle du *Partage* qui était une chose qui allait fouiller dans mes entrailles et c'est là que j'ai vraiment découvert la modernité, l'avant-gardisme de Claudel et que j'ai découvert que c'était lui le dernier grand dramaturge français. C'est lui qui a opéré la dernière grande révolution dans l'art théâtral, dans la poésie théâtrale française.

P.A. *Donc ce sont des choix à la fois personnels, artistiques et littéraires qui vous ont guidé ?*

Y.B. Oui, et contingents aussi, toutes sortes de choses s'y sont mêlées et puis on m'a aussi aimablement rappelé à Claudel que, finalement, je n'avais plus vraiment lu depuis très longtemps, que j'avais redécouvert de temps en temps, enfin redécouvert..., que j'avais croisé lors de représentations, mais qui ne m'avait pas, à l'occasion de ces représentations, marqué plus spécialement que ça. Donc j'ai retrouvé le Claudel qui m'avait beaucoup ému quand j'étais adolescent et particulièrement dans la parabole d'Animus et d'Anima³.

P.A. *Lorsque vous étiez adolescent, vous n'étiez pas plutôt attiré par Tête d'Or ?*

Y.B. Non. *Tête d'Or* est trop loin de moi pour l'instant, peut-être y viendrai-je plus tard, je ne pense pas non plus monter toutes les pièces de Claudel même si j'ai envie de monter la Trilogie des Coufontaine⁴. Mais, non, je ne sais pas, le metteur en scène a toujours

³. Voir « annexes », p. 62 de ce dossier.

besoin de savoir par quelle porte il va rentrer dans une maison, et je ne vois pas par quelle porte j'entrerais dans *Tête d'Or*.

P.A. *Je vous dis cela parce que Tête d'Or a une violence telle que la pièce attire souvent les jeunes gens.*

Y.B. Ce qui me plaît chez Claudel c'est la façon dont il pose des questions sur l'amour, tout en s'inscrivant de façon extrêmement moderne dans l'actualité de ses jours, de son quotidien, de son temps, donc allant piocher dans la grande politique et la petite politique de tous les jours, dans les relations, dans les conflits sociaux de l'époque, dans les découvertes scientifiques, dans la richesse artistique de son temps. C'est vraiment quelqu'un qui est pétri de toutes ses rencontres, de tout ce qu'il lit, au fur et à mesure. En tout cas, dans *Partage de midi*, dans *L'Échange*, dans la Trilogie, je vois un grand nombre de choses qui ont acquis une valeur universelle parce qu'elles étaient en partie nourries d'influences de son temps, de tout ce qui nourrissait l'homme Claudel dans sa vie... d'humain, de diplomate, de père de famille, d'ami, d'amoureux, au moment où il a écrit ces chefs-d'œuvre.

⁴. *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié* constituent un ensemble homogène et original caractérisé par sa continuité, sa théâtralité, son symbolisme historique et religieux. Les trois pièces, écrites à quelques années d'intervalle (*L'Otage*, 1908-1910 / *Le Pain dur*, 1913-1914 / *Le Père humilié*, 1915-1916), forment en effet, selon les mots de l'auteur, un « cycle de drames », une « trilogie », une « saga » relatant les destinées d'une même famille au cours du XIX^e siècle. (Source : www.paul-claudel.net).

Actuel, universel ?

P.A. *Ce n'est pas un peu contradictoire, l'actualité et l'universalité ?*

Y.B. Contradictoire ? Je pense qu'il y a peu de qualités qu'on pourra m'octroyer qui me plaisent davantage que celle-là. Donc c'est bien, ça commence d'emblée dans ce que j'aime et qui est moi-même : la contradiction. Je ne pense pas arriver au bout du compte à proposer de moi une image cohérente, et peut-être est-ce pour ça que je continue à faire de la mise en scène, parce que sinon je m'adonnerais tout simplement au bonheur, sans partage cette fois. Mais contradictoire... Je pense qu'il est essentiel, pour écrire de grandes histoires, de partir de la petite histoire, et qu'il est difficile de s'en défaire, que grands sont les poètes qui arrivent à mêler des bribes de leur vie intime, sans qu'on sache nécessairement lesquelles, aux grandes histoires et aux tragédies, qui elles, sont tissées de Shakespeare, d'Eschyle, et de tous les grands poètes des siècles. Donc je pense que l'universalité a besoin, pour toucher le cœur du spectateur et favoriser cette espèce d'adhésion immédiate et presque trouble un moment donné entre lui et les personnages, que l'universalité a besoin que le poète y mette de sa chair et de son sang et que ça passe notamment par des petites histoires qu'on pourrait retrouver dans *Paris-Match*, le *Paris-Match* de l'époque.

P.A. *C'est-à-dire qu'il y a actualité et actualité. De toute façon, cette contradiction qu'on pourrait trouver entre actualité et universalité,*

elle est présente chez Claudel, puisqu'il y a une actualité historique. Dans Partage de midi, par exemple, il y a l'insurrection des Boxers, il y a aussi l'arrière-plan géographique. Pour L'Échange...

Y.B. Il y a le dernier grand massacre des Indiens de Wounded Knee, trois ans plus tôt. Il y a la montée du capitalisme. Il y a la prescience de ce que sera le grand krach boursier... Sans compter son multiculturalisme, c'est-à-dire son immense curiosité, son esprit européen du monde, à savoir sa fascination et sa manière de s'imprégner comme une éponge de la culture américaine, et aussi de la culture indienne, et puis de la culture chinoise, de la culture japonaise, etc. Oui, c'est vrai qu'il se nourrit de toutes ces choses-là.

P.A. *Et en même temps, c'est vrai qu'il dépasse effectivement l'actualité dans cette pièce. Il y a toujours un double niveau de lecture dans ces textes. Est-ce que c'est quelque chose que vous avez cherché à faire apparaître, justement, cette actualité historique ? N'était-ce pas difficile ?*

Y.B. Oui, mais je ne dirais pas de façon extrêmement lisible, dans une forme de clin d'œil, ou de naturalisme, ou d'évidence pour le spectateur. Nous, ça nous a beaucoup nourris, mais c'est davantage dans l'intérieur du jeu, par exemple en nous nourrissant de toutes ces pages incroyables que Claudel écrit dans *Partage* sur la révolution qui se passe chez les Occidentaux quand ils franchissent un certain méridien et qu'ils deviennent tout d'un coup des colonisateurs. Cette vision de la colonisation comme d'une chose

assez terrible que Claudel regarde avec un regard terriblement critique, oui, ça nous a beaucoup nourris. Ces nourritures, je dirais chinoises pour *Partage* et américaines pour *L'Échange*, elles sont un peu dans certains environnements sonores qu'on a travaillés, mais parfois décalées. Il y a aussi un décalage dans les tombes chinoises qu'on retrouve à l'acte II de notre scénographie, qu'on a essayé d'introduire, ou des choses comme ça oui, mais pas de façon flagrante, de la même manière que la vision, je dirais de l'espace, de la scénographie. Ce cabanon américain dans lequel sont Louis Laine et Marthe est simple sans être, comment dire, sans frapper les esprits, sans aller au-delà. Je n'ai pas voulu en faire un documentaire américain, certainement pas. Puis le texte le dit tellement, il faut y être attentif, il faut porter tout ça, mais sans se croire obligé d'entourer le poète de tout un fatras de signaux.

P.A. *Il y a l'actualité historique, mais il y a aussi l'actualité pour le spectateur. Elle n'est pas du même ordre. Comment concilier les deux ?*

Y.B. Mais c'est en ça que Claudel est universel, contemporain et même d'avant-garde, et que c'est d'emblée quelqu'un qui a écrit, pour le répertoire, des textes qui sont de « haute culture », comme disait Jean Vilar. On y lit régulièrement ce souci d'universel en même temps que cette inscription dans l'époque qui lui est contemporaine. Il donne, comment dire, une chair à ses textes qui amènent les échos à travers les âges. Quand *Partage* a été monté par Barrault après la guerre et puis après, repris par d'au-

tres metteurs en scène, mais quand Barrault l'a monté il y avait déjà certainement des choses qui faisaient écho chez le spectateur qui devait se dire : mais c'est incroyable comme cette écriture est moderne, et même les allusions le sont. Jusqu'à aujourd'hui. Le nombre de personnes qui nous ont parlé de la crise de la Société Générale, de la crise immobilière, des krachs boursiers, qui sont fortement inscrits là-dedans. De la même manière, toute l'attention que porte par exemple l'Australie aux Aborigènes aujourd'hui, on la trouve à l'intérieur de la défense des Indiens à travers Louis Laine, même si le génie de Claudel est aussi de ne pas faire de Louis Laine un héros parfait, mais plus une espèce de *Little big man* perclus de défauts et certainement pas idéalisé. De la même manière, dans *Partage de midi*, la question des Occidentaux se retrouvant en Chine provoque un certain nombre de réflexes, ou en tout cas de, comment dire, d'associations immédiates chez nous, qui ne sont pas sans liens avec la Chine d'aujourd'hui, en tout cas nous, on les entend, et c'est peut-être ce qu'on a essayé de suggérer tout en fuyant ce documentaire dont je parlais, pour essayer de trouver dans l'espace quelque chose de suffisamment large pour que le spectateur puisse lui-même s'inventer une nouvelle histoire. En tout cas, nombreux ont été les spectateurs qui nous ont, à la sortie, fait des allusions à des épisodes tout à fait d'aujourd'hui, leur rappelant un certain nombre de choses, au-delà de leur vie intime, qui, bien sûr, est pour beaucoup, comme cela avait été pour moi, piochée tant dans *Partage de midi* que dans *L'Échange*.

Par exemple, pour Thomas Pollock, cette vision de l'Amérique

occidentale est très intéressante, elle raconte encore aujourd'hui le dialogue riche, mais parfois très difficile, entre la vieille Europe et la nouvelle Amérique, et certaines relations entre les présidents d'aujourd'hui ne peuvent pas à un moment donné ne pas nous venir à l'esprit, de la même manière que certaines formules ; moi, j'ai l'impression que la pièce les utilise, on a le sentiment que Thomas Pollock rentre en vantant l'idée de travailler plus pour gagner plus, et puis il termine en disant : mais non, travailler moins et gagner moins, mais pour vivre mieux. Pour moi, c'est évidemment inscrit, enfin quand j'entends ça, ça me paraît tout de suite évident : Marthe apporte cette chose, ce chamboulement à l'intérieur d'un réflexe capitaliste, qui, pour être un peu primaire peut-être au début, sans manquer de poésie en même temps, s'élargit au fur et à mesure et transforme l'homme au point que son commerce au début, qui est un commerce exclusivement d'argent, devient un commerce sentimental, spirituel, physique même, avec Marthe, beaucoup plus large ; on retrouve l'idée d'un commerce tel qu'on pouvait le concevoir à l'époque du siècle des Lumières.

P.A. *Mais justement ce personnage de Thomas Pollock Nageoire est un personnage ambigu, plein de contradictions lui aussi, donc très intéressant. J'ai beaucoup aimé le jeu de l'acteur, comique à certains moments mais sans excès, sans bouffonnerie. Comment voyez-vous ce personnage ?*

Y.B. C'est un personnage magnifique, vraiment formidable, qui

est aussi nourri de certaines images fortes que Claudel relate dans ses écrits sur l'Amérique, et notamment lorsqu'il parle de sa fascination pour les Américains, dont il dit qu'ils devaient sans doute avoir en eux l'illusion ou l'espoir, peut-être fallacieux que, à l'époque du krach, quand ils se jetaient du haut des buildings, c'était avec le lointain espoir qu'ils allaient rebondir une fois qu'ils toucheraient le sol. Donc Thomas a cette élasticité-là, ce côté rebondissant, et ça je voulais absolument l'inscrire. Il est aussi à l'image de cette parabole extrêmement complexe, que je ne suis pas du tout sûr d'avoir comprise, de l'intendant, honnête/malhonnette, qui apporte une dose de... comment dire, que je trouve très juste et très poétique... de concret, de réalisme, de la part d'un homme qui sait que toute chose a son prix et que l'amour aussi a son prix, et que tant qu'une histoire d'amour ne s'est pas heurtée d'une certaine manière à des questions d'argent, elle n'est pas arrivée à une certaine maturité. La plupart des histoires d'amour échouent sur des histoires d'argent. Et quand à deux on arrive à inventer un nouveau rapport à l'argent, chacun étant issu de sa propre histoire, ayant hérité de ses parents souvent, mais d'autres peut-être aussi, un rapport précis à l'argent, sain ou malsain, quand on arrive à deux à réinventer un rapport harmonieux à l'argent, l'amour ne peut que grandir, contrairement à ce qu'un certain nombre de romantiques pourraient croire, issus d'un XIX^e mal digéré. Je pense que Claudel nous amène, notamment à travers le personnage de Thomas et celui de Marthe, à imaginer que l'amour peut se nourrir d'un certain nombre de réflexions concrètes, et qu'on peut difficilement imaginer

faire grandir l'amour sans se préoccuper du temps qui passe, ou de la façon dont on va l'organiser et de la façon aussi dont on va assumer un certain nombre de responsabilités issues de l'amour.

Un auteur populaire

P.A. *Oui, Thomas et Marthe sont rapprochés par un sens du concret commun. J'ai lu que, pour vous, Claudel était un auteur populaire. Vous allez à l'encontre de toute une vulgate qui voit en Claudel un auteur difficile. Pourriez-vous expliquer ce que vous entendez par auteur populaire ?*

Y.B. Je ne dis pas que j'ai eu d'emblée cette idée à l'esprit en travaillant sur *Partage de midi* puisque j'ai commencé par là, mais, en tout cas, ça m'est apparu de façon évidente lors des représentations. Ce que nous voulions, sur *Partage de midi*, c'était donner la ligne claire de Claudel et dire cette histoire extrêmement complexe (*L'Échange* l'est presque autant). En tout cas, un certain nombre de questions ont trouvé, je dirais, non pas des solutions mais des pistes de travail qui nous ont permis d'avancer et aussi d'éliminer un certain nombre d'impasses. Et en travaillant sur le texte, une forme de clarté est apparue, petit à petit. Ces clartés, les unes sur les autres, allaient former une espèce de millefeuille, c'était notre manière de voir l'auteur ; il me paraissait essentiel que ce millefeuille ne soit pas indigeste, ne soit justement pas un étouffe-chrétien, mais qu'il arrive comme une espèce de gâteau qu'on a envie de dévorer, et qui nous laisse avec un goût après de

« j'en veux encore », parce que c'est un gâteau non seulement délicieux, mais fait avec des ingrédients relativement sains. Il fallait donner cette clarté, et même, je dirais, la clarté dans l'évolution des personnages, dans l'avancée de l'histoire, même si Claudel a voulu, dans ses différentes versions de *Partage de midi*, reprendre la pièce justement pour lui donner davantage de clarté. Il m'a semblé que, peut-être, on pouvait tirer un certain nombre d'enseignements de ces différentes versions pour essayer d'inoculer dans la première un certain nombre de clartés que Claudel avait pu rajouter ensuite. Il fallait donner cette ligne claire, et, la donnant, on était extrêmement loin d'une simplification de la chose, parce qu'elle garde une force poétique absolument invraisemblable, une profusion, un éclatement, un égorgement. Il y a quelque chose du jaillissement du stupre, dans cette histoire-là, sans fin, et qui nous laisse béats et en même temps dans une grande jouissance, submergés par le flot invraisemblable d'un certain nombre de vagues, et puis tout d'un coup ça se ralentit, on respire, et puis les vagues repartent parce que c'est une tempête. Ça nôte pas la tempête, mais ça permet, semble-t-il, au spectateur, d'avancer sans avoir le sentiment d'être largué, même s'il doit accepter à un certain moment d'être un peu perdu, mais pas largué. Il nous a semblé qu'au bout du compte, cette histoire d'amour, pétrie aussi de, comment dire, de la glaise spirituelle, de ce rapport à Dieu qui est le cinquième personnage, constant, donne finalement quelque chose susceptible de toucher qui-conque. Nous avons vu un certain nombre de spectateurs arriver au Théâtre Français, soit en n'y étant jamais allés, soit arrivant

avec un certain nombre de préjugés sur Claudel, et ressortir avec le sentiment que des choses avaient bougé en eux, non pas parce que nous les avions fait bouger, mais parce qu'on avait simplement tenté de laisser respirer Claudel et que Claudel avait pu, peut-être, donner certaines de ses qualités. Ses qualités, elles sont notamment issues de la terre, de l'amour de son Tardenois initial, et non pas du tout d'une lignée d'universitaires, quand ils sont fermés sur eux-mêmes. Il n'était pas de cet acabit-là. Je le dis d'autant plus aisément que je suis moi-même un vieil universitaire, au départ. Donc, les spectateurs nous renvoyaient l'image d'une histoire et d'un poète qui parlaient à des gens très différents, très divers, en leur racontant des choses diverses aussi, en les remuant de fond en comble, et rien n'est plus émouvant pour moi que de voir les spectateurs sortir après avoir ri, je ne dis pas énormément, parce que ce n'est pas non plus une comédie, après avoir pleuré abondamment, extérieurement ou pas. Je pense que c'est vraiment dans la pièce. Je le redécouvrais notamment ces derniers jours, lors d'un stage que j'ai animé avec des enseignants à Cergy-Pontoise, où ma compagnie est en résidence, et sur les 22 ou 25 enseignants, il devait y en avoir 18 qui sont arrivés avec de gros préjugés sur Claudel en disant : on vient pour vous, parce qu'on a fait un stage avec vous l'année passée qu'on a beaucoup aimé, mais si vous n'étiez pas là on ne serait pas venu voir Claudel. Ils sont donc arrivés avec tous ces préjugés et sont ressortis complètement chamboulés, après trois jours seulement. Certains, qui avaient déjà vu *Partage de midi*, avaient commencé à vaciller sur leurs bases, et nous avons continué à les faire vaciller,

parce que Claudel hérite, à son corps défendant, d'un certain nombre de préjugés invraisemblables. Moi je l'aime énormément, contrairement à d'autres de l'époque de mai 68, où on voyait certaines affiches disant : « plus jamais Claudel ». Moi je dis plutôt : « plus que jamais Claudel. Claudel plus que jamais ». On a vu aussi un certain nombre d'auteurs, et on s'en rend mieux compte aujourd'hui, de Artaud à Novarina, en passant par Genet et Koltès, et d'autres encore, qui se sont imbibés profondément de Claudel et qui lui rendent son tribut, et ce tribut est immense, immense. Je pense vraiment qu'il n'y a pas eu de révolution radicale dans la langue française des écrivains de théâtre depuis Claudel, même s'il y en a de grands, bien sûr. J'ai toujours souhaité monter des auteurs comme Koltès ou Lagarce, mais l'immense révolution, c'est Claudel, Artaud ne s'y est pas trompé. Son théâtre rejoint le côté populaire qu'a l'opéra, qui est pourtant une nourriture extrêmement rébarbative pour certains. Or l'opéra, moi je le vois encore, je travaillais cet après-midi sur *Rigoletto*, c'est inouï. Verdi a transformé l'Italie de fond en comble. Il n'y a pas eu que lui, mais l'opéra est une nourriture qui, pour beaucoup aujourd'hui, paraît – quand je la fais écouter à mes enfants –, rébarbative. Je leur ai dit : vous viendrez voir *Rigoletto*, vous verrez, c'est autre chose qui va se passer. De la même manière, quand ma belle-fille de 16 ans est venue voir *Partage de midi*, elle en est sortie hallucinée. À 16 ans, elle trouve que Claudel, c'est immense. Pour moi c'est une belle bataille. Je ne peux pas supporter qu'on raconte un certain nombre de bêtises sur Claudel et qu'on se retranche derrière certaines attitudes tardives

de Claudel qui peuvent paraître, à certains égards, réactionnaires ou papistes, et qui, d'une part, ne le sont pas tant que ça, quand on voit de quoi il était nourri, et ce qu'il veut dire derrière, et pourquoi il a réagi comme ça, mais qui doivent aussi être tempérées par toutes sortes de choses que Claudel a pu faire, parfois malgré lui. Il a été emmené sur certains terrains, certains chemins, je dirais par la force des choses, mais une fois emmené sur ces terrains, il a évolué énormément dans son rapport au judaïsme ; il s'est défait de son antisémitisme à travers plusieurs expériences, la première en date étant la rencontre avec Milhaud en 1913 (il fut témoin à son mariage), sa personnalité généreuse, sa bonté, son intelligence créatrice, enracinée dans sa tradition. Et le sort des juifs l'a touché personnellement à travers Paul-Louis Weiler, l'époux de Aliki Diplarakos, belle-soeur de Henri Claudel. Pendant la guerre, Claudel est intervenu efficacement en sa faveur. Et il a écrit cette lettre magnifique au grand rabbin, qu'il ne faut pas oublier. Il a été un Européen avant l'heure et son théâtre est pétri d'une démocratie que je trouve chez peu d'auteurs : quand il écrit *L'Échange*, et qu'il met ces quatre personnages qui pensent de façons très différentes, en tout cas au départ, et qui expriment des opinions contradictoires, vraiment plus que contradictoires, violemment opposées. Par exemple, à travers Lechy et Marthe, s'opposent deux notions du désir, le désir archaïque, irrévérencieux, désordonné, incontrôlable, face au désir qui, lui, est davantage dans une construction chrétienne. C'est étonnant d'avoir donné sa chance autant à Lechy qu'à Marthe, et il a donné sa chance autant à Louis qu'à Thomas. On

retrouve cela dans toutes ses pièces. Quel est l'auteur qui en propose autant ? Il a beau être un auteur qui, dans sa vie, a des convictions très trempées, particulièrement en ce qui concerne sa défense de la chrétienté, dans son théâtre, il donne la parole à tous. C'est cela qu'il faut voir, sinon on ne lit plus Céline, – quand je dis Céline c'est un rapprochement un peu rapide et un peu court –, parce que Claudel n'était pas l'antisémite qu'a été à une certaine époque Céline, on est bien d'accord. Mais ce que je veux dire, c'est que le génie de Céline doit se voir au-delà de certains avis tragiques, dramatiques, qu'il a pu émettre, certaines convictions terribles, affreuses, qu'il a pu porter. Claudel, lui, n'en est pas là, mais on lui a reproché un certain nombre de choses qu'il faut revoir avec un regard critique, comme le font les historiens aujourd'hui. Et donc il faut arrêter avec une espèce de, comment dire, de réaction qui le transforme presque en réactionnaire, arrêter de le plonger dans une eau qui n'est pas si bénite que ça, avec de vieux réflexes qui sont des réflexes qui n'ont pas bougé depuis de longues années. Et heureusement, des esprits très éclairés comme Sobel et Vitez, profondément communistes, ont redonné à Claudel aussi un éclairage qu'on aurait eu tendance à oublier et ils voient aujourd'hui qu'il hurlait comme un fou en disant : mais vous ne me lisez pas, vous ne m'entendez pas, vous ne me comprenez pas, je ne suis pas celui pour lequel vous voulez me faire passer, c'est un procès d'intention, c'est scandaleux. Enfin voilà, je vais arrêter de défendre Claudel, mais...

P.A. *On ne le défend jamais assez. Heureusement il a eu des metteurs*

en scène pour le défendre et faire de lui un auteur populaire. Les réactions du public, que j'ai pu observer aussi bien pour Partage que pour L'Échange, montrent bien que c'est un théâtre, effectivement, qui touche.

Y.B. Oui. Qui touche différentes sensibilités, différentes cultures et différentes générations. C'est beau de voir des salles dans lesquelles des jeunes gens de 16 ans sortent aussi enthousiastes que des personnes de 70 ans.

P.A. *Oui. Dans vos tournées en province vous rencontrez de nombreux jeunes ?*

Y.B. Dans toutes les salles, c'est mélangé. Vraiment, ça fait partie aussi des choses que j'aime et qui font qu'un certain nombre de fidélités se sont créées entre ma compagnie et beaucoup de théâtres qui m'accueillent et m'aident, c'est qu'on est sur la même lignée de travail de démocratisation culturelle. Au bout du compte, le travail fait à partir d'auteurs qui sont aussi costauds et parfois difficiles d'accès que Claudel, est d'autant plus illustratif de la démocratisation culturelle, quand on arrive à le faire aimer avec un enthousiasme qui laisse tous ces gens, tous ces jeunes gens, et tous ces gens plus âgés, aussi enthousiastes que s'ils étaient allés voir un groupe allemand d'aujourd'hui que tout le monde connaît, ou, je ne sais pas, un auteur qui a toujours eu, comment dire, le vent en poupe.

Déployer une espérance

P.A. *Et pour le faire connaître, vous avez choisi les premières versions, c'est-à-dire des textes qui font partie du premier théâtre de Claudel. Ce sont ces premières versions que vous préférez ?*

Y.B. Ah ! de loin, vraiment de loin. Là, par contre, je serai un peu critique avec Claudel, dans sa réécriture. Même si, je l'ai dit tout à l'heure, il est intéressant pour nous de nous nourrir des motivations qui ont amené Claudel à réécrire ses pièces, ça ne m'empêche pas de porter un regard critique. Je trouve que ses pièces revues et corrigées portent une forme de vulgarité. Il a fui un lyrisme qui est, comment dire, consanguin, qui est indissociable de son génie. C'est vraiment dommage qu'il l'ait abandonné, qu'il ait voulu là l'éclairer de façon, j'ai envie de dire, grossière. Je suis méchant, mais une espèce de bonne conscience chez Claudel à travers toutes ces années a peut-être repris le dessus, je n'en sais rien, je ne vais pas lui faire à mon tour un procès d'intention. Il s'en explique, mais j'ai envie de lui dire – quand il écrit qu'il ne pouvait plus supporter le personnage de Marthe tel qu'il était, parce qu'il la trouvait passive, supportant tout, le dos courbé...

P.A. « *Gnangnan* »...

Y.B. ... « *Gnangnan* », disant qu'elle n'arrivait plus à bouffer la viande que Claudel voulait lui faire avaler et refusant cette bouillie-là. J'ai envie de dire : ce n'est pas Marthe qui a bouffé de la viande, c'est Claudel qui en a bouffé pendant cinquante ans. On

peut très bien relire la version 1893 de *L'Échange* avec l'idée que Marthe n'est pas une perdante. Non, c'est quelqu'un qui avance et qui, à la fin, accepte de tendre la main à Thomas Pollock quand Thomas Pollock le lui demande. Il est clairement indiqué qu'il y a un avenir, que les choses vont avancer. Il a essayé de mettre en exergue tous les passages où il y a des petits bouts de légèreté chez Marthe. Ils ne sont peut-être pas extrêmement nombreux. Dans *Partage de midi*, on ne se tape pas non plus sur les cuisses. Il ne faut pas chercher à faire de Claudel un comique. Ça n'empêche pas ses personnages d'être lumineux, et particulièrement Marthe. Pour moi, elle porte une espèce de besoin d'avancer absolument invraisemblable qui fait que beaucoup de jeunes filles, particulièrement, sont touchées par ce personnage, parce qu'elles y voient des vertus qu'on n'associe pas nécessairement avec l'idée de la fidélité, du travail, d'un certain nombre de qualités qu'on pourrait dire, pour dire les choses un peu rapidement, paysannes.

P.A. *Ce qui apparaît dans votre mise en scène du dénouement. Elle produit un effet de surprise, qui est vraiment très bien trouvé à mon avis.*

Y.B. C'est joyeux pour moi.

P.A. *Oui, c'est joyeux, ce qui surprend dans une fin qui, traditionnellement, est considérée comme sombre, élégiaque. On voit là une Marthe joyeuse.*

Y.B. Si elle est sombre, ça veut dire qu'on n'a rien compris, d'une certaine manière. La tragédie, Aristote l'a bien montré, n'existe qu'à partir du moment où il y a une catharsis finale qui déploie une espérance : donc, parce qu'on est passé par un certain nombre de choses qui nous ont lavés, et la mort peut être un passage essentiel pour ça. Mais il y a un lendemain à la mort. Là aussi sans doute Claudel indiquait une certaine foi en la résurrection. Que ce soit la résurrection, que ce soit la métempsychose, ou que ce soit simplement l'idée qu'à chaque jour suffit sa peine et qu'il y a toujours un lendemain, il y a là simplement une manière de voir le monde que défendent un certain nombre d'humains et de poètes. Moi je trouve que c'est clairement écrit dans *L'Échange*, et je n'ai absolument pas envie que ça se termine sur une langueur dépressive.

P.A. *Le Partage se termine sur une apothéose.*

Y.B. Oui. Oui, il y a une allure finale qui vous emmène dans un au-delà que chacun traduit à sa manière. Les comédiens sont rarement des grenouilles de bénitier. Je pense particulièrement à une de mes dernières distributions.

Claudel et Rimbaud

P.A. *Je voudrais revenir sur Rimbaud, dont l'ombre plane sur Partage et peut-être davantage sur L'Échange... Est-ce que c'est une dimension du texte qui vous a paru importante, qui vous a marqué ?*

Y.B. Oui, parce qu'elle est double. Elle est peut-être encore plus forte, comme vous le dites, dans *L'Échange* que dans *Partage*, parce qu'il y a non seulement l'influence de Rimbaud dont il était pétri, encore plus à l'époque de *L'Échange* qu'à celle de *Partage* évidemment, mais il y a cette influence... et sa fréquentation d'autres poètes de cet acabit comme Mallarmé, etc., et même Verlaine ; parce qu'il était porté vers une langue française qui se revendique comme une langue de très haute volée. Mais au-delà de cette influence, qui est peut-être la seule influence qu'il revendique véritablement, celle de Rimbaud – il a d'ailleurs longtemps refusé d'écrire des textes à la mémoire de Rimbaud, comme on lui en demandait, il les fuyait, finalement il s'y est plié par amitié –, il y a le personnage de Louis Laine qui est aussi pour lui une espèce de réincarnation de Rimbaud, un homme sans poches, aux semelles de vent, l'errant qui rate tout, qui fait des coups foireux, qui est aussi une espèce de trafiquant d'armes à la « mords-moi-le-nœud », un « j'en foutre » chaque fois qu'il travaille... Il a aussi tous ces défauts que Rimbaud, en tout cas selon Claudel, avait. Et c'est ça qui est beau. Vitez dit quelque part cette belle phrase, d'autant plus riche dans la bouche de Vitez d'ailleurs, que Louis Laine, même si c'est un mauvais Indien, est quand même un Indien, de la même manière qu'un mauvais prêtre est toujours un prêtre. Donc j'aime cette idée-là, qu'il soit porteur de la perdition des Indiens à qui on a tout ôté et qui restent, en leur perte, de passage, comme Kerouac le dit à propos du Christ, des êtres qui vont de par le monde sans savoir où déposer leurs têtes, n'ayant plus terrier ni caverne pour eux. Même s'ils ont toujours été des

nomades, ils n'ont plus leurs tipis, ils n'ont plus la possibilité... Bien avant Marlon Brando, il a défendu à travers le personnage de Louis Laine, cette déchéance violente des Indiens subie par les Américains et donc subie d'une certaine manière par le vieil Occident, l'Amérique étant dans sa composition, depuis l'arrivée des Français et Anglais et autres, une Amérique d'émigrés et d'ailleurs, d'émigrés occidentaux, c'est donc l'Occident qui a tué ce peuple indien comme il en a tué tant d'autres, comme il a aussi voulu tuer un certain nombre de choses en Chine. Partout où il est allé coloniser, ça a été une catastrophe. Je ne sais pas s'il y a des endroits où on peut dire que la colonisation a porté des fruits supérieurs à l'harmonie qui existait, ou en tout cas à l'état dans lequel vivaient tous nos frères humains partout avant qu'on aille chez eux. C'était de toute façon mieux avant qu'on y aille. Je trouve que Claudel raconte bien ça à travers toute sa poésie.

Une violence intérieure

P.A. *Oui, il le raconte, et en même temps, à travers le personnage de Lechy Elbernon, l'actrice, il donne du théâtre une étrange vision, très négative dans la deuxième version.*

Y.B. Oui, dans la deuxième, mais pas dans la première, que je trouve absolument formidable. Ce sont des pages à relire, et d'ailleurs quelle comédienne ne rêve pas de jouer Lechy Elbernon ? Mais peut-être aussi que Louis Laine était porteur de cette vision. Alors là, ça devient le problème de l'affabulation. Mais

peut-être que Claudel était aussi à un moment d'incomplétude, d'incertitude, d'immaturation, de, comment dire, d'hésitation profonde personnelle sur un certain nombre de grandes questions intimes qui sont aussi portées par Louis Laine qui est un indécis. Voilà, je pense que Claudel a fait un certain nombre de rencontres, il a cité certains personnages qu'il avait rencontrés aux États-Unis et puis qu'il a retrouvés après en France, notamment un violoniste, Christian de...

P.A. *Larapidie...*

Y.B. Voilà. Donc je pense que toutes ces rencontres l'ont fait bouger et qu'avec l'honnêteté, même si elle est transformée par la poésie, qui caractérise Claudel, il la livre, il la donne comme une partie du sang de Louis Laine. Lechy Elbernon fait partie de ces fascinations qu'il a eues pour les actrices. Il y en a eu un certain nombre. La première qui a joué, pardon, qui a dit le texte de *Partage de midi*, toutes les actrices qu'il a rencontrées à travers les Pitoëff aussi, particulièrement la grande Ludmilla Pitoëff, puis après Edwige Feuillère...

P.A. *Ève Francis.*

Y.B. Voilà. Ève Francis, Ève Francis que je cherchais, exactement. Merci de me le rappeler. Ce sont des êtres auxquels il a envie de se brûler, semble-t-il. Il a traduit cette odeur de soufre dans le discours de Lechy, discours sur le théâtre, splendide, magnifique, en tout cas moi j'y adhère fortement.

P.A. *Oui, une très belle définition du théâtre.*

Y.B. Très moderne en même temps, et qui a frappé Artaud, par exemple ; il y a vu tout de suite une espèce de germe de son théâtre, de la violence qu'il voulait inscrire dans son théâtre.

P.A. *Justement, la violence, vous avez cherché à la rendre ?...*

Y.B. Oui, mais la violence fait partie aussi de mon chemin personnel. Peut-être que ces temps-ci et à travers Claudel, j'avais envie de la rendre de façon plus intérieure. Parce que j'ai découvert, grâce aux comédiens particulièrement, à Marina Hands aussi, la vertu d'une sincérité d'une incarnation que je n'avais pas imaginée jusque-là, ayant toujours eu une espèce de vieille méfiance à l'égard, par exemple, des larmes qui viennent à un comédien sur scène. Si des larmes te viennent, tant mieux quand ça monte en toi, mais comme disait je ne sais plus quel père d'une grande chanteuse américaine : au moment où tu sens tes larmes arriver aux yeux, ne pleure pas, ferme le robinet et c'est le spectateur qui pleurera pour toi, il est venu pour ça. C'est cohérent, c'est juste, mais sans doute parce que c'étaient de fausses, non pas de fausses larmes, pardon, mais des larmes dans lesquelles il y avait une forme de complaisance. Quand on voit les larmes de Marina, on n'a pas envie de lui dire « ferme le robinet ». Elles sont absolument extraordinaires parce qu'elles sortent d'une source qui est juste, d'une justesse totalement invraisemblable, qui permet cette justesse-là d'inonder la fausseté que porte le théâtre.

Plus on est faux, eh bien, plus on est juste, et il faut pour ça être nourri d'une forme de sincérité d'incarnation nécessaire pour arriver à maîtriser ces deux choses essentielles qui sont une forme de technique que le comédien doit posséder et l'émotion qu'il doit apporter. Et si on n'a pas ces deux choses-là, on ne peut pas jouer Claudel, je pense qu'on ne peut rien jouer. Et c'est Claudel et les comédiens, Marina notamment, qui me l'ont fait découvrir.

Et la violence c'est la même chose que les larmes. J'ai essayé de la donner à l'intérieur, de façon à ce que ce soit des stylets extrêmement affûtés qui sortent des yeux des comédiens, de la bouche des comédiens, plutôt qu'en se tapant dessus comme peut-être je l'ai fait aussi à une certaine époque où, en travaillant avec des chorégraphes, les choses étaient beaucoup plus extérieurement physiques. Là, j'ai essayé de donner cette violence plus intérieure. J'espère qu'elle passe et puis après, ça continuera, on jouera autre chose, vous viendrez voir plus de physicalité, mais pour l'heure et grâce à Claudel, il m'a semblé qu'on pouvait traverser ces dichotomies, ces divorces des personnages en faisant totalement confiance aux mots.

Au passage du siècle

P.A. *Il y a une grande sobriété, qui ressort de vos mises en scène, tant sur le plan de la scénographie que sur celui du jeu. C'est donc le résultat de tout un travail.*

Y.B. Et je crois que je suis heureux de le découvrir, et je suis heureux que vous mettiez le doigt dessus, et que vous me le disiez avec ces mots-là. Je pense tout à fait que, pour Claudel, c'est nécessaire parce que, en raison de son statut d'auteur français, il n'y a pas de passage par la traduction, donc on peut faire une confiance totale aux mots. Il faut être presque derrière eux pour arriver à trouver cette chose extraordinaire que Claudel dit. Les grands penseurs du théâtre, Copeau, Jouvet, le Cartel, etc., ont pu s'inspirer de ça quand il dit : ce qui m'émeut le plus chez un acteur c'est le silence qui précède le moment d'ouvrir la bouche.

P.A. *Vous avez mis en scène Maeterlinck.*

Y.B. En fait Maeterlinck est à l'origine de mon amour pour Claudel et de ma passion pour Claudel...

P.A. *Les deux sont liés, aussi paradoxal que ça puisse paraître. L'un est du côté du silence, et l'autre de la parole, mais entre ces deux dramaturges, il y a malgré tout une proximité.*

Y.B. C'est la même époque, une époque qui me fascine et que je travaille depuis le début, je ne monte quasiment que des auteurs qui ont écrit entre 1880 et 1920.

P.A. *C'est la période symboliste qui vous intéresse ?*

Y.B. Le symbolisme, l'arrivée aussi d'une révolution invraisemblable

où tous les auteurs se posaient les mêmes questions – parce que Maeterlinck refusait l'appellation de symboliste, l'étiquette, mais il est quand même passé par là –, et ils sont arrivés à cette révolution portée par Tchekhov, par Artaud, Strindberg, etc. C'est une révolution invraisemblable, le passage d'un siècle à l'autre et à l'arrivée de la modernité et du siècle des humanités.

P.A. *C'est aussi le passage d'un théâtre à l'autre, une profonde mutation.*

Y.B. Totale. Totalement. Passer de Victor Hugo au théâtre symboliste...

P.A. *Et justement, comment est-ce que vous situez cette modernité du théâtre qui se jouait à cette période-là : comment est-ce qu'elle apparaît chez Claudel, puisque justement on lui reprochait d'être l'auteur d'un théâtre injouable ?*

Y.B. Mais je pense qu'ils sont tous construits comme des enfants qui construisent quand ils ont en face d'eux des parents solides, c'est-à-dire des parents auxquels on peut s'opposer. C'est absolument essentiel. Je trouve que des parents qui ne disent ni oui ni non, c'est terrible. Donc on trouve des auteurs qui connaissent leur histoire et qui disent, Claudel par exemple, non à Racine. Ils disent non au naturalisme tel qu'il sortait de la fin du XIX^e, ils disent non au mélodrame, en disant : mais ce n'est pas possible, ils disent non à la psychologie. Après ça, d'une certaine manière, ils sont obligés d'inventer. Alors là commence la recherche. Ils

partent du plus humble, de l'homme déconstruit, qui est, bien avant que Heiner Müller l'ait écrit, un homme qui n'est simplement plus capable de dire à 25 ans ce qu'il sera à 60 ans, mais qui se dit : tiens, je me trouve face à un avenir qui est nébuleux, qui est complexe. Et je me sens comme une espèce de cervelas qu'on aurait coupé, qu'on aurait découpé en tranches et dont les tranches seraient dans le désordre. Et je sais que je suis un cervelas, mais il faut que je construisse quelque chose dans le désordre et que j'arrête d'imaginer que je peux construire un beau cervelas magnifique. Je ne sais pas si l'image est absolument poétique mais en tout cas elle est au moins gustative. Mais voilà, je pense qu'ils se sont tous posé la question, et aucun n'en était plus à une époque où il fallait encore idéaliser l'homme. D'une certaine manière, ils sont plongés totalement dans ce qu'on peut appeler le progrès industriel, mais ils ont déjà cette prescience des poètes que ce progrès est porteur d'un certain nombre de destructions humaines parce que la plupart du temps, ce progrès, il est l'apanage des riches, et des puissants, et que tous ceux qui n'ont pas les moyens de la maîtrise du progrès, en font les frais. Et donc ils voient l'homme perdu, à ce moment-là, dans le chaos que les grands bouleversements politiques, historiques, apportent à cette époque-là, et ils sentent avec un flair incroyable les choses venir. Tchekhov, qui était aussi nourri de gens comme Tourgueniev, Gogol, ou Gorki, ou Pouchkine, sentait déjà Octobre arriver. Il sentait aussi à quel point tout cet empire auquel il était étranger était en train d'avancer, n'était pas loin de l'attentat de Sarajevo. Claudel sentait le krach boursier arriver

aux États-Unis et sentait un certain nombre de choses qui allaient mal en France. Tous – Maeterlinck aussi était porteur d'un certain nombre de choses. Comme Tchekhov, il disait : il faut arrêter de penser que les choses vont changer demain. Il faut planter des bouleaux non pas pour dans 10 ans, mais pour dans 100 ans, pour dans 1000 ans. Il y a une manière d'arrêter de mettre un poids immense sur l'espérance et de dire à l'homme : il y a moyen de faire avancer les choses. On ignorait tout encore des génocides, le génocide arménien, puis la shoah, etc., qui arriveraient, et d'autres holocaustes du *xx^e* siècle, le siècle peut-être le plus terrible de tous. Avant tout le monde, Claudel commence à raconter l'homme, presque en lui disant : les choses qui vont arriver vont être terribles, mais si tu trouves une forme de lucidité, j'ai envie de dire presque de légèreté, tu vas pouvoir avancer, sans quoi tu vas te prendre encore pour un héros, et ce ne sont plus les héros qui vont pouvoir faire bouger le monde. Ça c'est inscrit, puisque Claudel, déconstruisant le vers racinien, invente un vers extraordinairement, d'abord musical, et puis porteur dans sa forme, du chaos tel que lui le voit dans l'humanité et dans l'homme : il place le rejet à un endroit qui rompt la clarté française et s'oppose à la philosophie française telle qu'elle a toujours été, à savoir une philosophie qui se construit sur un certain nombre de paradigmes clairs, d'une certaine manière prétentieux, donc à la place que la raison omniprésente doit jouer dans le monde. Là, il se met à l'écoute du monde en disant : mais il y a d'autres philosophies, et c'est inscrit dans le vers que le chaos fait partie de l'humanité. Il y a aussi des associations d'idées riches,

extrêmement riches. Ça précède de façon invraisemblable, on le voit déjà dans la construction de la page, les surréalistes, qui ont repris d'une certaine manière cette construction étonnante, où il n'y a plus une belle justification à gauche et à droite. Tout cet avant-gardisme dans la forme qu'il a apporté, cette inspiration de la musique, fait que comme tous les auteurs de cette époque-là, ou la plupart, ils ont beaucoup fréquenté et côtoyé les musiciens. Tchekhov avait rencontré Rachmaninov, Stravinsky. Maeterlinck, Debussy et d'autres. Claudel a rencontré Poulenc, Darius Milhaud, Honegger bien sûr, Boulez. Tous ces gens-là l'ont beaucoup nourri, et ce n'est pas pour rien que tout cela s'est passé au même moment. Sa fascination pour Nijinsky est aussi déjà dans un vers qui est beaucoup plus proche de *L'Après-midi d'un faune*, que des vieilles gloires de la danse classique. Tout ça est inscrit dans la forme, donc forme et fond se tiennent pour avancer, former quelque chose qui est encore et qui sera éternellement d'avant-garde.

VIII. Vers d'exil (1898)

I
Paul, il nous faut partir pour un départ plus beau !
Pour la dernière fois, acceptant leur étreinte,
J'ai des parents pleurants baisé la face sainte.
Maintenant je suis seul sous un soleil nouveau.

Tant de mer, que le vent lugubre la ravage,
Ou quand tout au long du long jour l'immensité
S'ouvre au navigateur avec solennité,
Traversée, et ces feux qu'on voit sur le rivage,

Tant d'attente et d'ennui, tant d'heures harassées,
L'entrée au matin au port d'or, les hommes nus,
L'odeur des fleurs, le goût des fruits inconnus,
Tant d'étoiles et tant de terres dépassées,

Ici cet autre bout du monde blanc et puis
Rien ! – de ce cœur n'ont réfréné l'essor farouche.
Cheval, on t'a en vain mis le mors dans la bouche.
Il faut fuir ! Voici l'astre au ciel couleur de buis.

Voici l'heure brûlante et la nuit ennuyeuse !
Voici le Pas, voici l'arrêt et le suspens.
Saisi d'horreur, voici que de nouveau j'entends
L'inexorable appel de la voix merveilleuse.

L'espace qui reste à franchir n'est point la mer.
Nulle route n'est le chemin qu'il me faut suivre ;
Rien, retour, ne m'accueille, ou, départ, me délivre.
Ce lendemain n'est pas du jour qui fut hier.

[...]

Paul Claudel

Extrait de *Œuvres poétiques*, Éditions Gallimard,
coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1967 (2002), p.13.

IX. Claudel aux États-unis

*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, amen¹ !*

Chez l'« absent professionnel » que fut Claudel, à qui nous empruntons cette formule, l'Amérique occupe une place particulière. Il y commence sa carrière professionnelle avec un vice-consulat à New York en 1893. Il y revient en tant qu'ambassadeur à Washington, de 1927 à 1933, peu avant sa retraite, prise en 1935, après une dernière ambassade à Bruxelles. L'itinéraire claudélien ne se borne pas aux États-Unis, où il débute et où, à peu de choses près, il prend fin. Le pluriel d'Amériques se justifie à plus d'un titre. Si le diplomate sillonna l'Amérique du Nord, il fit aussi un séjour en Amérique du Sud, au Brésil, où il fut envoyé en mission durant la Première Guerre mondiale.

À ce continent américain dont le diplomate fit l'expérience concrète s'ajoute une Amérique découverte dans les livres, au gré de lectures diverses, depuis les poètes (Walt Whitman, Edgar Poe) jusqu'aux ouvrages de l'ethnologue anglais Leland consacrés au folklore indien, sans oublier Tocqueville. Ces Amériques ont tout naturellement accompagné l'écrivain dans l'édification de son œuvre. C'est de cette interaction multiforme que souhaitent rendre compte ces pages au fil d'un voyage américain effectué sur les traces de Claudel.

1. Thomas Pollock Nageoire dans *L'Échange* (1^{re} version), acte I

« Comme un poisson hors de l'eau » :

Premier séjour aux États-Unis (avril 1893-février 1895)

En mars 1893, Claudel est nommé vice-consul à New York, où il débarque le 2 avril. C'est alors un jeune homme de vingt-cinq ans qui vient de terminer ses études et qui, surtout, est sorti depuis peu d'une crise spirituelle très violente. La conversion qui l'a détaché du milieu positiviste et scientifique dans lequel il avait baigné à Louis-le-Grand a eu lieu le jour de Noël 1886, au cours des vêpres données à Notre-Dame. Elle a été suivie de quatre ans de luttes et de conflits intérieurs auxquels a mis fin le Noël de 1890. Les années 1891 et 1892 sont, de l'aveu même de Claudel, plus paisibles et plus sereines. Le croyant affermi dans sa foi qui part pour les États-Unis se double d'un poète à ses débuts. Ébloui par la découverte de Rimbaud, dont il a lu, cette même année 1886, les *Illuminations* puis *Une saison en enfer*, Claudel fréquente depuis 1887 les mardis de Mallarmé, qui l'encourage dans ses premiers essais littéraires. Lorsqu'il s'embarque pour New York, il a déjà composé plusieurs textes dramatiques : *L'Endormie*, *Une mort prématurée* et, surtout, la première version de *Tête d'or* (1889), qui a fait sensation dans le petit monde des cénacles littéraires (Gide parle de « la bombe *Tête d'or* »), la première version de *La Ville* (1890) ainsi que la première version de *La Jeune Fille Violaine* (1892), qui part pour New York au fond d'une malle dont elle ne sortira qu'en juillet 1894.

Ce départ est souhaité par le jeune poète, avide, comme tant d'autres en cette fin de XIX^e siècle, de quitter la vieille Europe pour

des horizons neufs. Certes, l'ailleurs dont il rêve alors – et qu'il découvrira ensuite – est le Japon. Mais sa nomination aux États-Unis satisfait une soif intense d'évasion. Dans les *Mémoires improvisés*, qui retranscrivent une série d'entretiens radiophoniques diffusés en 1951 et 1952, Claudel déclare à ce propos :

– Paris m'étouffait. La vie de famille m'étouffait. Je désirais avant tout me donner de l'air. Il fallait absolument que je sorte et que je voie le monde. Or, je n'avais pas envie de me sauver comme faisait Rimbaud, je savais que ça ne me mènerait pas à grand-chose : mes jambes n'auraient pas suffi à connaître le monde et ne m'auraient pas mis d'ailleurs dans la situation nécessaire pour bien le voir et bien le comprendre. Il fallait par conséquent que je trouve un métier qui soit une ouverture pour moi et qui me donne de l'air. Alors ce métier-là, tout naturellement, c'était la diplomatie, une carrière consulaire ou diplomatique.

L'évasion, aussi paradoxal que cela puisse paraître, va de pair avec un sentiment d'exil et de nostalgie dont le personnage de Marthe se fait l'écho dans *L'Échange*, dont la première version fut composée en 1893-1894, durant ce séjour de Claudel aux États-Unis. À peine arrivé dans ce nouveau monde, le jeune vice-consul livre ses premières impressions dans de longues lettres adressées à ses amis restés en France, Maurice Pottecher et Marcel Schwob. Il y exprime sa surprise d'Européen face au gigantisme de la ville :

– New York est une ville rouge et chocolat. Le bas de la ville qu'on voit d'abord en arrivant présente un entassement de tours, de coupoles, d'énormes bâtisses à 10, 15, 20 et 25 étages, banques, journaux,

office buildings. Pour l'étranger qui tombe là, ignorant tout et les raisons de tout, les premiers jours sont ahurissants. Le faste de New York est dans ses hôtels qui sont considérés comme la chose de tout le monde. Pour le mouvement, les affaires et le luxe qui coûte cher, c'est ici le pays (Lettre à Maurice Pottecher du 12 avril 1892).

L'adaptation ne se fait pas sans mal. Claudel ne jouit pas du faste des grands hôtels qu'il mentionne. Il loge dans une modeste pension où, écrit-il encore, il vit « tout à fait à l'américaine, avec des gens dont le plus fort ne connaît que trois mots de français : Oui, taisez-vous et Camembert ». Outre ses démêlés avec la langue anglaise, il goûte peu la cuisine américaine, sur laquelle il ironise :

– La cuisine américaine diffère plus que je ne pensais de l'anglaise. L'assiette de l'Anglais est restée la gamelle barbare, le plat du marin et du pasteur dans lequel il entasse la viande et les herbages. La cuisine de l'Américain est fédérale comme son gouvernement ; on vous apporte une multitude de petites coupes dans lesquelles on cherche sa vie au moyen d'une fourchette. Presque tous les aliments sont différents ou ont un goût différent de ce qu'on mange en Europe. Comme boisson, de l'eau glacée. Je me suis parfaitement fait à ce régime, sauf à la privation de pain.

Il a le sentiment de perdre son temps au consulat, où l'inactivité lui pèse :

– Mon chef, Monsieur d'Abzac, est un homme à moitié tombé en enfance, et mon seul travail jusqu'ici a consisté à recopier des lettres « véaniques », comme dirait Romain Coolus, qu'il élucubre. Avec cela, je suis forcé d'être au bureau de 10 heures du matin à 5 heures du soir,

ce qui m'ôte le temps de rien faire pour moi, sauf le soir où je n'ai pas l'habitude de travailler. Cela n'a pas d'inconvénients pour le moment, mais c'est une chose très pénible de passer ainsi les journées dans une inoccupation complète.

Malgré ces quelques désagréments et « malgré le lourd ennui des premiers jours de l'exil », Claudel finit par trouver New York « assez amusante ». Il apprécie « l'air allègre et vif » et prend plaisir au « mouvement des ports et des bas quartiers ». Il s'en souviendra dans le poème « Villes » qui figure dans *Connaissance de l'Est*, où la ville américaine représente le lieu d'échange par excellence :

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

Au fil des mois, le jeune homme s'acclimate et va de découverte en découverte. Il explore les environs de New York et s'émerveille des couchers de soleil qui « ont des verts, des oranges, et des rouges différents de tout ce qu'[il a] vu jusqu'ici ». Il est séduit par

le caractère cosmopolite de la ville, qui lui donne l'occasion d'admirer le théâtre chinois, qu'il oppose au théâtre académique pratiqué par les « vieilles biques et [l]es sinistres baudets de la Comédie-Française ». Cette expérience, prolongée par ses séjours en Chine puis au Japon, alimente sa réflexion de dramaturge en quête de renouveau. Il y trouve le modèle d'un spectacle où la présence corporelle de l'acteur occupe une place centrale :

– Je ne me lasse pas d'admirer la grâce des acteurs et leur exacte mimique et la souplesse avec laquelle ils suivent avec le corps même le mouvement de l'action, comme s'ils prêtaient toujours l'oreille à la cantilène du violon. Et quels costumes !

À défaut de satisfactions culinaires, l'écrivain trouve en effet à New York de substantielles nourritures artistiques et intellectuelles. Pour occuper les loisirs forcés que lui laisse un travail peu absorbant à son goût, Claudel déniche dans une chambre du consulat des livres dont la lecture le passionne : Tocqueville, la Correspondance de Flaubert, Plutarque dans la traduction d'Amyot. Ses expéditions le conduisent aussi dans la bibliothèque d'une université où, émerveillé, il peut prendre tout ce qu'il veut, « lâché à même », pour reprendre la formule qu'il emploie dans une autre lettre adressée à son ami Pottecher. Il en profite pour travailler à la traduction de *l'Agamemnon* d'Eschyle qu'il a commencée, sur le conseil de Schwob, à la fin de l'année 1892, c'est-à-dire peu avant son départ pour les États-Unis. Au dépaysement géographique et culturel que représente New York s'ajoute celui de la traduction, qui le plonge dans une Grèce archaïque et violente, à

ses yeux fascinante. Dans cette confrontation, souvent difficile, avec Eschyle, il met à l'épreuve son vers dramatique, affirmant puiser chez le tragique grec une « formation prosodique » qui se double d'une formation esthétique et dramatique : avec le théâtre oriental, la tragédie eschyléenne constitue l'un des grands modèles fondateurs du drame claudélien.

Parallèlement à ce travail de traduction, il se consacre à son œuvre personnelle : il retravaille *Tête d'or* et *La Ville*, dont il refait le premier acte. L'été et les difficultés d'adaptation passés, il retrouve l'énergie nécessaire à la création et met en chantier une nouvelle pièce, qu'il évoque dans une lettre datée du 29 septembre :

– *Quant à mon travail personnel, je commence à me sentir en possession de cette plénitude d'idées que m'apporte en général l'automne et qui me dure tout l'hiver. Tandis que le printemps et l'été sont presque toujours pour moi des périodes ingrates, de doutes, de tourments et de conception dans la douleur. Quoi qu'il en soit, je me sens actuellement maître de mon sujet et de mes personnages. Je ne pense pas que la chose finie ait tout à fait cent pages. J'ai observé les trois unités de temps, de lieu et d'action, et il n'y a que quatre personnages en tout, deux hommes, deux femmes. J'ai écrit le premier acte et commencé le second (sur trois).*

Cette nouvelle pièce, c'est *L'Échange*, son drame américain dont il poursuit la rédaction à Boston. Monsieur d'Abzac a en effet demandé un congé et il a désigné pour le remplacer le chancelier, moins élevé en grade que Claudel. Ce dernier doit donc partir et, le 1^{er} décembre 1893, il se voit confier la gérance du consulat de

Boston, où il reste jusqu'au 15 février 1895.

Il y est beaucoup plus heureux qu'à New York. Dans cette ville toute rouge et moins impressionnante, il jouit d'une plus grande liberté. Loin de regretter « l'infect Paris », il célèbre la « splendeur boréale » des nuits. Il y fait la connaissance d'un violoniste, Christian Larapédie, personnage insolite en compagnie duquel il explore les bois du Massachusetts.

Il y achève la seconde version de *Tête d'or*, songe à refondre *La Jeune Fille Violaine* puis *La Ville*. C'est dans ce cadre qu'il termine, en juillet 1894, la rédaction de *L'Échange*, dont la première version est entièrement contemporaine de ce premier séjour aux États-Unis, à laquelle elle doit beaucoup. Elle témoigne à la fois d'un regard jeté sur l'univers américain et des conflits intérieurs que cristallise le dépaysement.

La pièce se déroule en Amérique, sur le littoral de l'Est. Elle orchestre la rencontre de deux couples : d'un côté Lechy Elbernon, l'actrice, et Thomas Pollock Nageoire, le *businessman* ; de l'autre le métis Louis Laine et Marthe, l'exilée. De cette rencontre sort un chassé-croisé amoureux en un curieux cocktail de marivaudage, de vaudeville et de mélodrame. Louis, qui a trompé sa jeune épouse avec Lechy, accepte l'offre de Thomas Pollock et lui vend Marthe contre un paquet de dollars. Mais rien ni personne ne peut retenir le jeune aventurier avide de liberté. Malgré la mort dont le menace l'actrice, il décide de partir. Alors que Thomas Pollock laisse brûler sa maison, dévorée par un incendie, et que Lechy délire, en proie à l'ivresse, un cheval ramène le cadavre de Louis. Le drame se clôt sur le désespoir de Marthe, qui

tend la main à Thomas Pollock sans le regarder tandis que Lechy s'est écroulée, ivre morte. C'est donc un échange amoureux que raconte cette pièce insolite. Mais il s'agit là d'un niveau anecdotique que tout invite à dépasser. « C'est moi-même qui suis tous les personnages, l'actrice, l'épouse délaissée, le jeune sauvage et le négociant calculateur », écrit l'auteur en 1900. L'Amérique, selon le Claudel des Mémoires improvisés, « fournit [...] le réactif commun à ces quatre personnages » qu'elle révèle à eux-mêmes, dévoilant du même coup, à travers chacun d'eux, une tendance profonde du dramaturge et une prise de position face au Nouveau Monde. À la répulsion de Marthe, l'Européenne qui regrette sa terre natale et incarne la Sagesse biblique, s'opposent Louis Laine, figure rimbaldienne, et Lechy, êtres de désir rapprochés par un commun amour de l'aventure et par un même imaginaire nourri de contes et de légendes indiennes. Malgré l'aspect grotesque que lui donnent son nom, sa lourdeur et son français maladroit, Thomas Pollock, qui sait que « toute chose a son prix », saura en définitive faire le bon choix en acceptant de tout perdre pour gagner Marthe, c'est-à-dire la Grâce, tel l'Intendant infidèle des Évangiles (Luc, 16 :1-13). L'échange est aussi échange de valeurs matérielles et spirituelles. Si la pièce sert la quête d'identité qui est celle du poète, encore partagé entre des aspirations contradictoires, elle confronte aussi le Nouveau Monde à l'ancien pour en suggérer, dans une fin ambiguë, la possible union, qu'affirmera avec allégresse la seconde version en 1951 en montrant une Marthe triomphale.

L'Échange terminé, Claudel songe au départ. Il reçoit le 14 novembre 1894 une dépêche lui proposant d'être nommé consul suppléant à Shangai. Il accepte et, à la mi-mars 1895, il rentre en France pour un congé de quelques mois avant de gagner la Chine. [...]

Pascale Alexandre-Bergues

Extrait de Michel Autrand, Pascale Alexandre-Bergues, Yvan Daniel, Pascal Dethurens, *Paul Claudel*, chapitre I, « Amériques », Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) – CULTURES FRANCE, Paris, 2005.

X. UNE ÉTENDUE D'HUMANITÉ HOMOGENÈE COMME LA MER

[...] et il va continuer de s'agir de l'Amérique, j'entends cet ample évasement du long continent vertical, sous latitudes Nord réali-sée, comme un visage qui fournit une expression à tout le corps. Une étendue d'humanité homogène comme la mer. [...]

Un continent somme toute mal apprivoisé à l'homme, une terre plutôt violente qu'épousée, et que l'on sent encore sous le genou meurtrissant sauvage, réfractaire, irréductible. Les poètes l'ont bien senti, Stevenson et surtout Lenau. Un autre monde, pas tout à fait authentique, partagé entre une double nostalgie, celle du souvenir à l'Est et celle de la curiosité à l'Occident. Une atmo-sphère de suspens, de fin de journée, imprégnée au Nord de mélancolie puritaine (les romans de Hawthorne), au Sud une stu-peur stagnante, funéraire, mortuaire : les étangs de la Caroline, les cyprès sous les linceuls flottants de la mousse espagnole, les poèmes d'Edgar Poe, les romans de Caldwell et de Faulkner. Là-dedans la présence continue, ambiante, pénétrante, d'une fluide qui y trouve son domaine autochtone, l'électricité : qui tantôt vous remonte, vous sature, vous surexcite jusqu'à l'hystérie, et tantôt vous laisse veule, défunt, anéanti, et alors, vite, un peu d'alcool, le bouton de la radio ! Et de temps en temps ces espèces de crises de désespoir de la nature, les galopades forcenées de la tornade et du blizzard, comme pour vérifier les frontières de ce Vide immense où nous sommes immergés. Partout hors de nous le démesuré, le Vide, une absence de justification extérieure à la

place que j'occupe, l'obsession mortelle de cet Ennui auquel il s'agit à tout prix d'échapper et contre lequel on a essayé de créer, en vain, des organisations coopératives. La *stimmung* coloniale. Étrangers, on n'est ici qu'étrangers. *L'Exil*. Vite l'alcool, le gin, la politique, la danse, le cinéma, l'auto et une antenne désespé-rément comme un haillon de naufragé à l'auto ! À tout prix, si l'on ne se résigne pas à l'abdication cadavérique de ces corps alignés sous les vérandahs, échapper à la visibilité par l'agitation, éluder la persistance de ce regard autour de nous qui nous regarde ! [...]

Paul Claudel

Extrait de « Un poème de Saint-John Perse » (14-26 juillet 1948), in *Œuvres en prose*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1965 (2006), p.618-619.

XI. LE THÈME DE L'ÉCHANGE

Paul Claudel

Extraits d'entretiens avec Jean Amrouche, in *Mémoires improvisés*, Éditions Gallimard, « Collection blanche », Paris, 1954.

Treizième entretien

[...]

Jean Amrouche.- L'idée d'Échange, le mot même apparaît, me semble-t-il, pour la première fois dans *La Ville* quand Lâla dit à Besme :

Comme l'or est le signe de la marchandise, la marchandise aussi est un signe.

Du besoin qui l'appelle, de l'effort qui la crée ?

Et ce que tu nommes échange, je le nomme communion¹.

« Ce que tu nommes échange, je le nomme communion. »

Il s'agit donc d'une notion très générale, d'une loi susceptible de régir les rapports humains ; mais sans doute est-il des choses qui ne peuvent pas être échangées, que nous n'avons pas le droit d'échanger, et peut-être ces choses sont-elles les plus précieuses, les seules précieuses, car elles ont une manière de valeur absolue, pour celui à qui elles sont confiées ou données, comme le montre, par exemple, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Je voudrais vous demander pourquoi cette proposition générale que j'exprime ici d'une manière abstraite et assez plate s'est imposée à vous jusqu'à devenir la matière d'un drame ?

¹ . *La Ville* (2^e version), Acte II, in Théâtre I, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2002, p. 463.

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

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

P.C.- Ben, ça serait dans le rapport qu'elles ont avec tout de

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

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

P.C.- C'est exact dans un certain sens, les mille dollars pour lui ne sont qu'une occasion, qu'un prétexte de continuer dans la ligne qui est la sienne, et pour laquelle la compagnie qu'il avait vouée pendant quelque temps à l'un des instruments, lui paraît moins intéressante que celle que lui proposent les deux autres. Les mille dollars ne sont qu'un moyen pour lui d'enrichir, si vous voulez, sa conception de la vie.

Dans cette idée, dans l'idée que vous me proposez qui est en effet un peu juste, si l'on substituait aux mille dollars, celle de Lechy Elbernon, par exemple : en effet, Laine prend Lechy Elbernon, non seulement pour elle-même, mais parce que c'est un moyen pour lui de fausser compagnie à Marthe dont il a assez.

À ce point de vue-là, vous avez complètement raison, et de même

l'occasion que lui offre Thomas Pollock, il la saisit également, toujours pour la même raison.

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

P.C.- C'est ça.

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

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

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

P.C.- C'est moins vrai par exemple dans *Tête d'Or*. Tête d'Or a son destin particulier, il a son vœu d'exister qui est, en somme, indépendant des autres personnages qu'il rencontre. Ou il est dépendant d'une manière beaucoup moins serrée, beaucoup moins implicite qu'il ne l'est dans *L'Échange*, avec les trois autres personnages. Il y a l'accentuation de la volonté concertante, si vous voulez, dans *L'Échange* qui ne se trouvait pas dans *La Ville* ou dans *Tête d'Or*.

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

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

J.A.- Oui, mais cette composition est particulièrement serrée dans *L'Échange* : nous voyons bien que dès le début, dès ce qu'on

pourrait appeler le prologue, les dés sont jetés et que Louis Laine ira fatalement à la mort ; car Louis Laine a, dans sa nature même, d'être l'homme de la fuite, par conséquent, il ne peut pas accepter d'être enfermé dans les limites étroites de l'amour de Marthe, de l'amour sacramentel de Marthe, donc il fuira Marthe à la première occasion. Mais comme Marthe ne peut pas retenir Laine, de même Lechy Elbernon ne pourra pas le retenir.

P.C.- C'est ça.

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

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

J.A.- Oui.

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

XII. QUATRE PERSONNAGES INEXTRICABLES

Paul Claudel

Extraits d'entretiens avec Jean Amrouche, in *Mémoires improvisés*, Éditions Gallimard, « Collection blanche », Paris, 1954.

Treizième entretien

[...]

Jean Amrouche.- Vous parliez, il n'y a qu'un instant, du fait que ces quatre personnages se trouvaient absolument enfermés durant ces vingt-quatre heures.

Paul Claudel.- Ils sont inextricables.

J.A.- Ils sont inextricables, mais ce caractère inextricable de leur clôture ne provient-il pas plus profondément du fait que ces quatre personnages sont de vous, et qu'ils empruntent la nature du drame à l'état même du drame que vous viviez à l'époque ?

P.C.- Mon Dieu : que je vivais à l'époque, et que j'ai continué à vivre très longtemps, et même peut-être encore aujourd'hui ; entre les différentes parties d'une âme c'est le dialogue des différentes facultés qui constituent l'individu, je viens de lire dernièrement un livre que je trouve intéressant, un livre de Henri Boucher sur le caractère de l'individu et où il insiste sur le côté indéchirable de l'individu qui se trouve composé de facultés qui, au point de vue de la logique, sont complètement différentes, mais qui, cependant, au point de vue de la personne, au point de

vue de l'effet à obtenir, ne peuvent pas être séparées. L'individu concret n'est pas fait de différents compartiments qu'on peut séparer l'un de l'autre, mais c'est quelque chose d'indéchirable. Je vous citais, il y a quelque temps, je crois, l'apologue de la soupe, chez le philosophe indien Milanda : Mettez ensemble de l'eau, de la viande, de la graisse, des épices, chacun de ces condiments est différent, si vous l'examinez séparément, mais une fois que la soupe est faite vous ne pouvez plus les séparer, pas plus que vous ne pouvez reconstituer les éléments d'une omelette. L'individu est complètement indéchirable, et cependant vous pouvez trouver des éléments complètement différents chez lui ; mais il n'y a aucun de ces éléments qui entre en jeu sans que les trois autres soient d'une manière plus ou moins latente, ne conspirent avec lui, pour l'effet à obtenir. Vous voyez ça dans Napoléon, par exemple, d'une manière très frappante : vous voyez différentes facultés d'apparence très contradictoires qui sont réunies ; vous avez à la fois, dans Napoléon, un bureaucrate, un homme amoureux du détail, et en même temps un romantique échevelé, un homme pourvu par une idée presque mystique qui ne lui laisse pas de repos ; et on trouverait encore dans le caractère de Napoléon bien d'autres composantes.

Quatorzième entretien

J.A.- Les quatre personnages de *L'Échange* ne sont autre chose que quatre aspects de vous-même, que quatre aspects de leur auteur ?

P.C.- Eh bien, je crois que c'est la même chose chez tout homme,

je crois que le caractère des classiques comme par exemple Molière faisant la peinture de l'Avare qui n'est qu'un avare, d'un autre classique qui fait, qui cherche, qui peint le menteur, par exemple, je trouve ça, ça a ses avantages à un point de vue dramatique. Je suis loin de chercher querelle à Molière, qui a cherché à réaliser une idée dramatique qui était la sienne, et qui y a réussi avec beaucoup de force. Mais au point de vue de la réalité, je trouve ça très faux, je trouve qu'un avare tout à fait caractérisé comme Harpagon, ou un hypocrite, ce qui est encore plus intéressant – parce que l'hypocrisie est un des plus beaux sujets qu'on puisse imaginer –, est tout de même mêlé de contradictions : un avare peut être très avare pour certaines choses et follement prodigue pour d'autres ; de même, un Tartuffe, un hypocrite peut être parfaitement sincère, et parfaitement même sincère d'une manière presque « paroxyste » dans un autre cas. Les deux choses peuvent cheminer presque simultanément. C'est ce qu'a vu Dostoïevski, dont il a tiré un grand parti, mais peut-être en exagérant un peu les choses, comme son tempérament excessif, russe, l'y poussait. Mais je crois que dans la réalité l'individu est une chose très riche : nous sommes un composé de facultés très différentes et quelquefois, en nous, complètement inconnu qu'un choc soudain vient nous révéler.

J.A.- Oui, mais n'avez-vous pas éprouvé néanmoins la tentation de parvenir à l'unification de toutes ces tendances opposées ?

P.C.- Ah ! toutes les tendances opposées sont peut-être identifiées

par un but commun, qui est tellement fort que les facultés de destruction qui sont en nous sont subordonnées à ce but, à cette volonté qui s'impose à nous d'une manière presque tyrannique. Chez Napoléon, par exemple, vous avez l'ambition qui se révèle à lui ou chez le joueur vous avez une passion qui se réveille et qui unifie toutes les autres facultés, et qui arrive même à les amputer, enfin à les détruire.

J.A.- De sorte qu'il y aurait là un processus naturel de composition, comme dans l'art classique, qui consiste précisément à subordonner des facteurs considérés comme secondaires à un facteur maître.

[...]

XIII. VERS, RYTHME, MUSIQUE

Paul Claudel

*« Lorsque j'étais 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 et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration,
Une parole intelligible. »*

Cœuvre dans *La Ville* de Paul Claudel

Lettre à Eugène Marsan

À propos du Partage de Midi, 31 août 1907

Je vois que mon vers vous cause un certain étonnement ? Pourquoi ? C'est simplement le vers ordinaire libéré de la rime et d'un compte déterminé de syllabes [...]. Enfin (point auquel je tiens particulièrement) mon vers n'a rien de neuf. C'est simplement le vers iambique¹, dramatique ou lyrique, qui a toujours existé à côté du vers épique et narratif.

1. IAMBE nom commun - masculin (iambes). S'écrit aussi : iambe. 1. En versification : pied composé d'une syllabe brève et d'une syllabe longue. 2. En poésie : poésie qui alterne des vers de longueur différente, généralement des octosyllabes et des alexandrins. (Encyclopédie Encarta.)

IAMBE, s. m. (Littér.) iambus, terme de prosodie greque et latine, pié de vers composé d'une brève et d'une longue, comme dans, D, ms. Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus, comme le dit Horace, qui l'appelle aussi un pié vite, rapide, pes citus. Ce mot, selon quelques-uns, tire son origine d'Iambe, fils de Pan et de la

Réflexions et propositions sur le vers français

Extrait de « Positions et propositions », *CŒuvres en prose*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1965 (2006), p. 5.

On peut distinguer deux espèces de vers : l'un est le vers libre ou soumis à des règles prosodiques extrêmement souples, c'est le vers des Psaumes et des Prophètes, celui de Pindare et des chœurs grecs, et aussi somme toute le vers blanc de Shakespeare ou discours divisés en laisses d'un nombre approximatif de dix syllabes. (Il y aurait beaucoup à dire sur le vers des derniers drames shakespeariens dont l'élément prosodique principal me paraît être l'enjambement, *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts.)

Interview de 1912

Suppléments aux Œuvres complètes, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1991, t. 2, p. 44.

J'emploie [...] une sorte de récit qui n'est pas de la poésie, mais de la prose composée d'iambes qui donnent à la phrase sa cadence et son harmonie. J'ai repris la forme iambique des Anciens, car je le crois, à l'opposé de ce qu'on pense générale-

nympe Echo, qui inventa ce pié, ou qui n'usa que de paroles choquantes et de sanglantes railleries à l'égard de Cerès affligée de la perte de Proserpine. D'autres aiment mieux tirer ce mot du grec, venenum, venin, ou de, maledico, je médis ; parce que ces vers composés d'iambes, furent d'abord employés dans la satire. Dict. de Trévoux. Il semble qu'Archiloque, selon Horace, en ait été l'inventeur, ou que ce vers ait été particulièrement propre à la satire. (Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.)

ment, d'une harmonie qui la rend propre à la déclamation. Je ne donne pas de rime et pas forme du vers à mes phrases parce que la rime est dans la phrase elle-même, et certaines contiennent une cadence beaucoup plus poétique que des vers réguliers.

Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames

Extrait du *Bulletin de l'Œuvre*, n° 9, octobre-décembre 1912, p. 162-165.

1. L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage. Il doit donc tellement se pénétrer de l'esprit et du sentiment du rôle qu'il incarne, que son langage sur la scène n'en paraisse plus que l'expression culturelle. Il ne s'agit donc pas de détailler et de nuancer, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste. Souvent, ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire. C'est une chose complètement différente que de comprendre un homme intelligent et de comprendre un artiste et un créateur. C'est par un juste sentiment de l'importance relative de ses diverses parties qu'un rôle est vraiment composé.

2. Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion, c'est la musique. Une voix agréable, articulant nettement, et le concert intelligible qu'elle forme avec les autres voix dans le dialogue, sont déjà dans l'esprit un régal presque suffisant, indépendamment même du sens abstrait des mots. La poésie, avec son sens subtil des timbres et des accords, ses images et ses mouvements

qui vont jusqu'à l'âme, est ce qui permet à la voix humaine de pleinement s'employer et de se déployer. La division en vers que j'ai adoptée, fondée sur les reprises de la respiration et découpant pour ainsi dire la phrase en unités, non pas logiques, mais émotives, facilitera, à mon avis, l'étude de l'acteur. Quand on prête l'oreille à quelqu'un qui parle, on entend qu'à un point variable vers le milieu de la phrase, la voix s'élève et s'abaisse vers la fin. Ce sont les deux temps et les modulations intermédiaires qui constituent mon vers.

Les observations qui précèdent n'ont pas pour but d'embarasser l'acteur et de le plonger dans une mécanique abrutissante. Il suffira qu'il ait cette idée générale à l'esprit et qu'elle lui serve de guide dans la manière générale de conduire le discours.

En raison de ce principe musical, je me défie de tout ce qui, dans le débit, serait trop violent, trop saccadé, trop abrupt. Il ne faut pas rompre cette espèce d'enchantement qui unit les personnages les uns aux autres. Sans violences excessives, il me semble qu'il y a moyen de porter au cœur du spectateur et d'atteindre l'aigu et le mordant. Les cris, s'il en faut, pour être rares, n'en feront que plus d'effet.

J'é mets cette idée avec toute la réserve et la modestie convenables à un homme qui a aussi peu pratiqué le théâtre que moi.

3. De même dans le jeu et dans les gestes, il faut éviter tout ce qui est brusque, violent, artificiel, saccadé et ne jamais perdre un certain sentiment du groupe et de l'attitude. J'ai particulièrement en horreur ce que j'appelle la marche scénique : deux grand pas et un

petit pas, suivis d'un arrêt. Pas de grimaces ni de convulsions. Dans les moments pathétiques, la lenteur tragique d'un mouvement qui se déploie vers son terme est préférable à toutes les explosions. Mais là aussi, il faut soigneusement se garder de la manière et de l'affectation, et consulter sa nature.

Le principe du grand art est d'éviter sévèrement ce qui est inutile. Or, les évolutions des acteurs qui se promènent continuellement de long en large sur la scène, sous prétexte de la remplir, qui se lèvent, qui se retournent, qui s'assoient, sont parfaitement inutiles. Rien ne m'agace comme l'acteur qui essaie de peindre en détails sur sa figure chacune des émotions que le discours de son partenaire lui procure. Qu'il sache rester tranquille et immobile quand il le faut, fût-ce au prix d'une certaine gaucherie dont le spectateur au fond lui saura gré.

À chaque moment du drame correspond une attitude, et les gestes ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude. Toutes ces remarques, comme les autres, ont pour objet de faire réfléchir l'acteur, qui seul connaît ses moyens, et non pas de le gêner et de le garrotter et d'en faire une espèce de marionnette. Ce n'est pas pour le public qu'il s'agit de jouer : il faut que l'acteur soit capable du désintéressement d'un grand artiste et se préoccupe non pas du succès, mais de la meilleure réalisation de l'œuvre d'art à laquelle il doit donner la vie. Et c'est précisément peut-être dans cette insouciance du public qu'est le meilleur secret de l'atteindre et de l'émouvoir.

XIV. ARCHIPEL CLAUDEL

Extraits de *Archipel Claudel*, cinq émissions de France-Culture, 25 au 29 juillet 2005, à partir d'archives de l'INA. On l'écoute raconter à Jean Amrouche, Jacques Madaule et Pierre Schaeffer les lignes et les points de tension de sa vie, exposer sa vision de l'écriture, de la diction, sa part de théâtre, et témoigner d'amitiés et d'inimitiés, enfin lire ses propres textes.

Archipel 1 : Les racines d'un écrivain

La conversion

Chez moi ce désir était particulièrement violent. Le monde sur-naturel qui pour moi n'existait pas jusqu'à présent. La découverte du nouveau monde par Christophe Colomb était une petite chose comparée à celle-là.

La vérité catholique est effroyablement difficile à intégrer dans notre vie laïque, dans notre vie ordinaire.

Un travail extrêmement difficile : introduire le dogme catholique dans le monde rationnel qui était le mien en tant qu'artiste.

La langue

Je n'ai rien fait que d'imiter ce canon de Rimbaud, le modèle sonore, le modèle mélodique de tout ce que j'ai écrit.

Bossuet m'a appris l'emploi de l'incidente. Au lieu que la phase tombe directement sur la tête par un coup d'assommoir comme chez Voltaire, l'incidente élargit ses ailes. Ce sont des grandes ailes déployées, de sorte que quand la phrase arrive à son terme, elle ne fait que se poser avec une légèreté extraordinaire sur le

sol. Au lieu de tomber [...], elle se pose, ce qui donne beaucoup de grandeur.

À propos de son métier de diplomate

[Nous vivions dans] un monde étouffant, où les gens se dilataient autant que possible. [...] On n'avait pas d'air. [...] Regardez la situation politique ou la situation littéraire, ça donne toujours la même impression : des gens qui se gênaient et qui se faisaient mal les uns aux autres en se dilatant de manière égoïste.

Il fallait que je trouve un métier qui soit une ouverture pour moi et qui me donne de l'air. [...] Je voulais d'abord avoir une position d'interprète. [...] Je pensais déjà à la Chine.

Comme la parole de Dieu à Abraham : « Sors de chez toi ! »

J'ai toujours eu en moi cette envie de m'en aller [...] et de courir le monde.

J'aime beaucoup les hommes d'affaires, j'ai toujours eu d'excellentes relations avec eux et j'ai trouvé en eux de très bons amis. J'aime les gens qui savent ce dont ils parlent ; j'aime leur foi, leur optimisme, leur énergie. Je n'ai pas de goût naturel pour les tricheurs, pour les faibles, car, au fond, je suis un homme de bonne humeur.

Les USA : 1893-1894

C'est une impression certainement très peu agréable. J'étais comme un poisson hors de l'eau. L'Europe était beaucoup plus l'Europe, la France beaucoup plus la France, et l'Amérique était beaucoup plus l'Amérique qu'elles ne le sont maintenant. Les

relations sont devenues maintenant beaucoup plus rapprochées, il y a beaucoup plus de contacts entre les deux pays.

Tandis qu'à ce moment-là, l'impression de dépaysement à tous les points de vue, aussi bien celui de la famille où je vivais et de la complète solitude où j'étais maintenant réduit, de la nourriture, des relations, de la langue même qui n'était pas la mienne, de la religion qui était différente. L'impression a été extrêmement cruelle.

Surtout que j'avais très peu d'argent à ce moment-là et que la vie d'un homme qui n'a pas beaucoup d'argent en Amérique n'a rien de précisément agréable. [Cf. Anne Vercors à propos des Américains dans *La Jeune Fille Violaine*¹.]

C'est une impression un peu naïve mais ma foi sincère dont j'ai gardé certainement quelque chose mais il y a autre chose tout

¹. « Je n'aime pas ces gens-là [dit Anne Vercors, des Américains].

– Je ne les aime point, non plus [répond Pierre de Craon qui est allé, lui aussi, en Amérique].

Bonne ? [dit-il de la terre américaine] Mais est-ce qu'on peut dire qu'une terre est bonne, qui donne son fruit sans travail ? Avec leurs machines !

Cela est mou,

Comme une femme flétrie dans le lien de son ventre.

– On a mal juré l'ancien désert, la terre sent toujours son goût de punaise.

Ils n'aiment point le travail. Leurs fruits sont aqueux ; ils recueillent une richesse suspecte.

Et comme ils ne savent point travailler, ils ne savent point jouir de ce qu'ils gagnent. Rien ne devient mûr comme il faut.

Comme des vieillards décrépits, ils aiment les choses sucrées ; ils mangent des bonbons, ils boivent de la limonade.

Tout est fait à la mécanique, la garniture du corps et celle de l'esprit. »

In *La Jeune Fille Violaine* (2^e version), Acte IV, in Théâtre I, Éditions Gallimard, coll.

« Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2002, p. 643-644.

même en Amérique que ces impressions superficielles un peu puérides. Ces impressions ne sont pas uniquement les mêmes mais celles d'autres voyageurs, comme Stevenson et Lenau, qui ont eu la même réaction vis-à-vis de l'Amérique que moi-même, cette impression de mélancolie en particulier qui règne sur tout le continent américain.

La Chine 1895-1904

Ce qui m'a frappé le plus en Chine, ce qui m'a plu tout de suite dans ce pays, c'est un peuple de bonne humeur, un peuple optimiste.

La misère en Chine dépasse toute proportion [...]. En même temps vous ne voyez que des gens qui rient, qui ont l'air heureux.

Ils vivent dans le moment présent et ne s'en font pas.

C'est un peuple que j'appellerais naïf, [...] qui prend les choses comme elles viennent [...] qui prend avec une espèce d'entrain toutes les mauvaises choses qu'il peut y avoir.

Ce qui domine en Chine, c'est l'art de vivre les uns avec les autres. Proverbe tao : « Les choses qui peuvent être enseignées ne valent pas la peine d'être apprises. »

Les vivants, les morts et les démons vivent en contact perpétuel. *Connaissance de l'Est* est très important [...] car il marque l'adieu que je fais à ce sentiment [de tristesse et de mélancolie], [...] à tous ces gens qui vivent sur la banquette arrière.

Je ne dirais pas, comme le mystique, que la Terre me paraît pauvre vue du Ciel, je dirais plutôt que le Ciel me paraît encore plus beau quand je regarde la Terre qui lui sert de marchepied.

Archipel 2 : Les pères, les pairs et les impairs

À propos de Rimbaud

Je ne vois pas ce que j'aurais pu être si la rencontre avec Rimbaud ne m'avait pas donné une impulsion essentielle.

À propos de Mallarmé

Il possédait des qualités que je n'ai pas : un homme extrêmement distingué un causeur brillant avec une manière de s'exprimer tout à fait charmante.

J'étais dans l'admiration d'un petit bonhomme qui fait ses gammes et qui entend un virtuose.

À propos de Gide²

Gide est flatté que je l'aie appelé un esprit en pente. Je voulais dire un esprit marécageux, l'eau complaisante à la boue, une citerne empoisonnée.

À propos d'Eschyle

Eschyle me donnait la formation prosodique dont j'avais besoin. Le vers dramatique par excellence, c'est l'iambe. Tous les grands poètes dramatiques ont employé l'iambe : les classiques grecs, Shakespeare.... C'est-à-dire la succession d'une brève et d'une longue, tic tac tic tac. [...]

Racine est une des exceptions inouïes de l'art littéraire.

Archipel 3 : Diction et théâtre

La langue et le français

En français, il existe des brèves et des longues comme ailleurs.

La voix permet une articulation de la phrase beaucoup plus fine que ne s'y prête la ponctuation la plus savante. Elle permet de nuancer d'une manière beaucoup plus délicate les intentions de l'écrivain en donnant aux mots toute leur importance relative et en ajoutant à la phrase cet élément essentiel qu'est le mouvement. À la différence de l'anglais ou de l'allemand, l'accent tonique n'est pas toujours placé au même endroit, nous pouvons le placer où nous voulons, ce qui est un grand avantage au point de vue de la finesse des intentions.

Cela donne au français une richesse d'expression extraordinaire. L'écrivain en français acquiert la même liberté d'expression que le musicien.

Un poète maître de son instrument trouve à suggérer par un simple rapport des timbres beaucoup plus que le simple rapport grammatical ne peut indiquer.

². Autre source : Lettre de Madame André Gide à Claudel qui lui avait écrit, après la mort de Gide, pour lui proposer une rencontre, pour s'entretenir de l'âme de Gide :

« Cher monsieur Claudel,

Votre lettre m'est un fidèle témoignage de la fidèle amitié en Dieu que vous portez à mon mari ; cette amitié m'a toujours profondément touchée.

J'ai éprouvé, en effet, beaucoup d'angoisse devant ce long et lointain séjour dans l'Afrique noire, qu'il a souhaité, – mais si j'avais plus de foi je ne me tourmenterais pas ainsi. Tous ceux qui aiment André Gide, comme mérite d'être aimée cette âme très noble, doivent prier pour lui. Je le fais chaque jour, – et vous aussi, n'est-ce pas ? C'est ainsi, je crois, que, pour son plus grand bien, nous nous rencontrons le mieux. » Madeleine André Gide (*Correspondance : 1899-1926. Paul Claudel et André Gide*, Éditions Gallimard, 1949, p. 243).

L'Échange

Tous les quatre montrent une réaction différente [à l'Amérique] et ces réactions se composent par rapport l'une à l'autre.

Supposer un musicien par exemple qui ait à faire une symphonie sur l'Amérique, [...] qui a souffert de l'Amérique, qui a réussi a en mieux connaître les différents ingrédients, les différents éléments qui occasionnent cette souffrance [...], ce musicien sera en possession de quatre thèmes qu'il pourra composer dans les mouvements de son inspiration. L'intérêt de *L'Échange*, c'est justement qu'il y a une composition presque musicale.

Comme artiste, comme poète, je me propose simplement de réaliser une œuvre. Par suite de quel processus mystérieux une œuvre s'impose à vous presque malgré votre volonté, c'est ce qu'il m'est impossible de démêler. Mais je n'avais certainement pas l'idée de détruire quoi que ce soit, l'idée de destruction de quelque chose qui était partie suit profondément de la nature humaine. Je suis plutôt sympathique à l'idée de saint Thomas que tout ce qui est dans la nature humaine est bon par lui-même, ce qui est mauvais, c'est l'emploi qu'on en fait. C'est une idée philosophique mais qui est postérieure à mon idée dramatique.

L'idée dramatique c'était ces quatre voix que j'entendais chanter ensemble. Mon idée était de les réaliser – qu'est-ce qu'elle vont dire ? – de les écouter et de coopérer avec elles.

Dans ce drame, je ne vois pas qu'aucun des personnages se prive de quelque chose qui lui appartient afin d'en obtenir une autre qu'il ne possédait pas. Plutôt qu'un échange, il me semble qu'il s'agit d'un concert des âmes, très différentes par leur point de

vue, par le but qu'elles poursuivent. Elles ont en leur possession [...] le moyen de concerter avec d'autres. [...] De sorte que sans se priver de quoi que ce soit, sans se priver d'une chose qu'elles possèdent, elles mettent en exploitation ce bien qu'elles avaient, de manière à lui faire donner des conséquences plus riches. Chacun acquiert une valeur de provocation. De même que dans un concerto, la valeur du violon ou de l'alto est provoquée, est poussée à son plein exercice par le dialogue de l'autre violon et du violoncelle. Le mot « échange » aurait plutôt dans ce drame une valeur musicale.

Archipel 4 : Parcours religieux, méditations bibliques

Dans L'Échange

Le côté pratique de Thomas Pollock, dans le christianisme, il a son équivalent dans la louange que fait le Seigneur de l'Intendant infidèle. Dans l'esprit chrétien, les administrateurs jouent un très grand rôle. [...] L'administration des biens de l'Église, pas seulement des biens matériels mais aussi des biens spirituels, joue un très grand rôle.

De même dans Lechy Elbernon, l'idée de l'imagination un peu folle, [...] vous le trouvez dans saint François.

Marthe représente un des côtés de l'esprit chrétien, cet esprit de famille, cet esprit bourgeois qui, après tout, est le mien et dont je ne me défends pas. Cet esprit de continuité, d'application presque sévère.

Le séjour à Ligugé en 1900

Avec autant de sincérité que je le pensais, je voulais, mon Dieu, me faire moine, je le croyais à ce moment-là.

J'étais absolument décidé à ce moment-là à renoncer à l'art et à la littérature. C'était un sacrifice pénible. À quel degré de sincérité étais-je arrivé à ce moment-là ? il est très difficile de s'en rendre compte.

Mes supérieurs, probablement pour m'éprouver davantage, ont jugé que je devais revenir en Chine. Cela a été un grand déchirement pour moi, car un sacrifice comme celui que j'avais fait ne se refait pas deux fois dans l'existence. Je me rappelle qu'à ce moment-là je suis monté dans la chapelle des novices qui se trouvait à Ligugé, et je suis resté là en grande perplexité quant à savoir ce que je devais faire. Et alors j'ai reçu une réponse très nette, très catégorique et parfaitement simple : non.

Dois-je me faire moine ? Dois-je entrer à Ligugé ? Non. Et pas d'autres choses.

À ce moment-là, dans cette petite chapelle de Ligugé, j'ai senti que je n'appartiendrais jamais à la classe A, que j'étais relégué pour à jamais dans la classe B.

Si j'avais été vraiment un saint ou un héros, qui sait si je n'aurais pas passé outre à cette défense de Dieu ?

À propos de la phrase : « Je me suis fait chrétien par intérêt »

Devenir chrétien ou le rester, ce n'est pas tout à fait la même chose. On entre par une porte, et on se maintient sur un palier. Il ne s'agissait pas chez moi d'une simple poussée d'enthousiasme,

d'une simple poussée de sensibilité, mais d'un engagement de l'être tout entier. Le mot « intérêt » ne peut s'expliquer que par quelque chose de permanent. Vous prenez un intérêt dans la vie quand vous vous mariez, ou quand vous entrez dans une affaire dans laquelle votre vie toute entière doit participer. C'est pour cela qu'après cette révélation que j'ai eue à Notre-Dame¹, il m'avait fallu quatre ans pour m'engager définitivement, ce qui veut dire que j'ai pris le temps de la réflexion et de voir qu'il ne s'agissait pas d'un moment de sensibilité plus ou moins passager, mais d'un intérêt qui engageait mon existence toute entière.

À propos de sa conversion

En revenant de l'église de Notre-Dame, j'avais ouvert une Bible, que ma sœur avait reçue d'une amie allemande. Je l'avais ouverte à deux endroits qui ont une importance en quelque sorte prophétique. Le premier était Emmaüs, qui est en somme le récit d'une rencontre avec le Christ dans laquelle le Christ explique toute la Bible au point de vue allégorique, au point de vue des rapports qu'elle a avec son incarnation, sa rédemption, tous les mystères catholiques.

Le second point où je l'avais ouvert était ce magnifique chapitre 8 des Proverbes où la sagesse de Dieu est symbolisée sous la forme d'une femme. [...] Toutes mes figures de femme dans mon œuvre ultérieure se rapportent plus ou moins à cette découverte. Il n'y a guère de figures de femme dans toute mon œuvre où il n'y ait quelques traits de la sagesse. Pour moi, la femme représente

1. Voir « annexes », p. 61 de ce dossier.

toujours quatre choses : soit l'âme humaine, soit l'Église, soit la Sainte Vierge, soit la sagesse sacrée. On retrouve toujours cette idée-là, plus ou moins latente.

Archipel 5 : Le théâtre

Partage de midi et L'Échange

Chacun des personnages du drame représente en somme l'idée de milieu. Ysé, en grec, c'est égalité. Mesa, c'est la moitié. Amalric, phonétiquement vous avez la coupure en deux. C'est le nom d'un marchand de parapluies boulevard Magenta. A-mal-ric, vous avez la coupure en trois. Et enfin De Ciz, c'est la coupure. Il y a un certain lien figuré entre les noms de ces personnages et leur identité. Ils sont très différents du quatuor de *L'Échange*. Le quatuor de *L'Échange* représentait quatre aspects de la même personne, comme ces statues que j'ai vues à Angkor d'une idole qui a quatre visages tournés vers les quatre points cardinaux. Tandis que les personnages de *Partage de Midi* sont des personnages objectivement réels et avec qui j'ai eu un contact profond.

Dans la dernière version de *Partage de Midi*, il y a une lutte entre Mesa et Amalric, et Mesa dit une chose que Jean-Louis Barrault trouvait très vraie : « J'en ai plus appris dans ces quelques secondes où nous avons lutté ensemble, que dans toute ma vie je ne l'aurais fait en le fréquentant. » C'est un peu la même chose avec les personnages dans lesquels on est engagé avec un rapport extrêmement étroit. On ne peut pas dire qu'ils vous soient étranges parce qu'on a lutté avec eux d'une manière où on les a

pris corps à corps pour ainsi dire, et cependant, ils restent différents. Ils sont à la fois chargés d'une vertu d'expression à votre égard, et cependant ils restent eux-mêmes. Je crois que Ysé a une forte personnalité qu'on voit au théâtre d'une manière évidente, de même Amalric, de même De Ciz, de même Mesa lui-même, mais on voit très bien que chacun de ces personnages n'existe dans aucun homme individuel et qu'il est différent de l'auteur. Ce qu'il n'y a pas dans *L'Échange* où on sent très bien qu'il y a une répartition des rôles issus d'un même personnage.

Ce sont quatre personnages bien réels et bien extérieurs à l'auteur. Même Mesa est lui-même extérieur à l'auteur qui a pris du recul et qu'il juge du dehors. Vous voyez d'ailleurs dans la dernière version que l'auteur est assez sévère pour son prototype et qu'il ne se fait pas d'illusion à son égard et sur sa situation.

XV. Biographie sélective de Paul Claudel

(1868-1955)

Sources: Société Paul Claudel, www.paul-claudel.net, « Repères Chronologiques »; *Partage de midi*, « Chronologie », Éditions Folio Théâtre, 2004, pp. 261-265; *Camille et Paul, la passion Claudel*, Dominique Bona, Éditions Grasset, 2006.

1868

6 août Naissance à Villeneuve sur Fère, en Tardenois (Aisne), de Paul Claudel, fils de Louis-Prosper Claudel, receveur de l'Enregistrement, originaire des Vosges, et le Louise-Athanaïse Cerveaux, fille du médecin et nièce du curé de Villeneuve, l'abbé Cerveaux. Il est le dernier de quatre enfants : Henri (né et mort en 1863), Camille (1864), Louise (1866).

11 octobre Baptême de Paul Claudel

1870-1881

Paul, avec ses deux sœurs aînées, Camille et Louise, suit ses parents au fil de la carrière paternelle : Bar-le-Duc (1870-1876), Nogent-sur-Seine (1876-1879), Wassy-sur-Blaise (1879-1881).

1880

23 mai Paul Claudel fait sa première communion « qui fut à la fois le couronnement et le terme de (ses) pratiques religieuses ».

1881

5 septembre Paul Claudel assiste au décès de son grand-père.

octobre Cédant aux instances de Camille, mère et enfants viennent s'installer à Paris ; le père reste à Wassy. Nommé à Rambouillet, puis à Compiègne, il les rejoint.

1881-1885

Élève au lycée Louis-le-Grand, de la seconde à la philosophie (il redouble sa rhétorique), Paul côtoie Marcel Schwob, Léon Daudet et Romain Roland.

1886-1890

Il étudie le droit à Sciences Po, puis prépare le concours des Affaires étrangères où il est reçu premier en 1890.

1886

juin Découverte des *Illuminations* et d'*Une saison en enfer* de Rimbaud.

25 décembre Au soir de Noël, à Notre-Dame, début de sa conversion qui ne s'achèvera que quatre ans plus tard.

1887

Il fréquente les mardis de Mallarmé, écrit des poèmes et *L'Endormie*.

1888

Il compose *Une mort prématurée*, dont des passages entreront dans *Partage de Midi*. Il n'en reste que le *Fragment d'un drame*.

Mariage de Louise Claudel avec Ferdinand de Massary.

1889

Première version de *Tête d'or*, publiée sans nom d'auteur en 1890.

1890

février Reçu premier au concours des Affaires étrangères.

décembre Première confession, retour à la pratique religieuse.

Première version de *La Ville*, publiée en 1893.

1892

Il quitte l'appartement familial et s'installe quai Bourbon, sur l'Île-Saint-Louis.

Première version de *La Jeune Fille Violaine*, non publiée à l'époque.

1893-1895

En poste de vice-consul à New York, puis à Boston en 1893 ; nommé consul suppléant à Shanghai en 1895.

Il compose *L'Échange*, *Tête d'Or*, deuxième version, traduit *l'Agamemnon* d'Eschyle.

Publication de *La Ville*, toujours sans nom d'auteur (1893).

1895-1899

Séjour en France (Paris et Villeneuve), puis départ pour la Chine (1895).

En poste à Shanghai, Fou-tcheou, Hankeou, de nouveau Shanghai (1896-1897). Il est nommé consul à Fou-tcheou, 1898.

Il effectue un voyage au Japon.

Retour en France par la Syrie et la Palestine, fin 1899. Il fête Noël à Bethléem.

Il compose *Vers d'exil* (1895), *Le Repos du septième jour* (1896), *La Jeune Fille Violaine*, deuxième version (1898-1899), une large part de *Connaissance de l'Est* (1898-1899).

1900

Séjours à Villeneuve et à Paris ; retraites à Solesmes (septembre), puis à Ligugé (octobre) : échec de sa « vocation » monastique.

Il commence *Les Muses* en 1900 (il les reprendra en 1901 et 1904) et compose *Développement de l'Église*.

Sont publiés : *L'Échange* et *Connaissance de l'Est* (1900).

1901

Second départ pour la Chine : sur le bateau, il retrouve Rosalie Vetch qu'il avait rencontrée en 1899 à Fou-tcheou et dont il fera Ysé.

1901-1905

En poste à Fou-tcheou, Rosalie partage sa vie. Il refuse en 1902 une nomination à Hong-Kong. Il se lie d'amitié avec Philippe et Hélène Berthelot.

Il compose *Connaissance du Temps* (1903), *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même* (1904), trois traités qui seront réunis en 1907 pour former *L'Art poétique*, *Partage de Midi* (1904-1905).

Sont publiés *L'Arbre* (1901) – comprenant *Tête d'Or II*, *La Ville II*, *La Jeune Fille Violaine II*, *Le Repos du septième jour*, *L'Échange*, *Connaissance du temps* (1904), *Les Muses* (1905).

1904

1^{er} août Rosalie, enceinte de lui, quitte Fou-tcheou ; son silence durera treize ans.

9 octobre Mort de l'abbé Villaume, confesseur de Claudel.

1905

22 janvier Naissance de Louise, déclarée de Rosalie et Francis Vetch, près de Bruxelles.

24 février Dans une lettre reçue d'une tante de Rosalie, il apprend « l'horrible trahison ».

avril Claudel rentre en France, puis voyage en tout sens pour fuir son chagrin (Villeneuve, Pairs, Ligugé, Pyrénées, Alsace, Lorraine).
décembre Sommé par le Père Caillava de renoncer à Rosalie, il reçoit plusieurs candidates et se fiance avec Reine Sainte-Marie-Perrin.

1906

15 mars Mariage avec Reine Sainte-Marie-Perrin à Lyon.

1906-1909

Troisième séjour en Chine (Pékin puis Tien-tsin) avec sa femme.

Naissance de deux premiers enfants, Marie (1907) et Pierre (1908).
Retour en France par le Transsibérien.

Il compose les quatre *Odes* suivant *Les Muses* (1906-1908), *Corona benignitatis Anni Dei* (1908-1914), *L'Otage* (1908-1910).

1910-1911

En poste à Prague.

Naissance de Reine (1910).

Suivant son confesseur, Monseigneur Baudrillard, Claudel refuse à Lugné-Poe l'autorisation de monter *Partage de Midi* au Théâtre de L'Œuvre.

Il compose *La Cantate à trois voix* (1911-1912). Il reprend *La Jeune Fille Violaine* pour en faire *L'Annonce faite à Marie* (1910-1911).

Sont publiés : les *Cinq Grandes Odes* (1910), *L'Otage* (1911).

1911-1913

En poste à Francfort.

Naissance de Henri (1912).

Il compose *Protée* (1913), *Le Pain dur* (1913-1914).

Sont publiés *L'Annonce* (1912), *La Cantate à trois voix* (1913), *Protée* (1914).

Sont représentés pour la première fois : *L'Annonce* (décembre 1912) à l'Œuvre, *L'Échange* (janvier 1914) au Vieux-Colombier, *L'Otage* (juin 1914) à l'Œuvre.

1913

2 mars Son père meurt.

10 mars Sa sœur Camille est internée.

1913-1914

En poste à Hambourg.

Après un retour mouvementé en France par le Danemark, la Norvège et l'Angleterre, il est affecté au ministère de la Guerre, puis des Affaires étrangères.

1915

mai-juin Tournée de conférences en Suisse et en Italie, puis mission commerciale à Rome jusqu'en novembre 1916.

Il compose *Le Père humilié* (1915-1916).

Publication de *Corona* (1915).

1917-1918

Ministre de France au Brésil, février 1917-novembre 1918 : Darius Milhaud l'accompagne.

août 1917 Il reçoit, après treize ans de silence, une lettre de Rosalie (« la lettre à Rodrigue »).

Naissance de Renée Claudel à Paris.

Il compose *L'Homme et son désir*, *L'Ours et la Lune*, *La Messe là-bas* (1917).

Publication de *L'Homme et son désir* (1917), *Le Pain dur* (1918).

1919-1920

janvier-août 1919 Séjour en France

juillet 1919-1920 Ministre de France au Danemark et délégué à la Commission du Slesvig-Holstein.

Il commence *Le Soulier de Satin* (1919-1920) mais l'interrompt pour écrire *L'Ode jubilatoire* (1920).

Publication du *Père Humilié*, *L'Ours et la Lune*, *La Messe là-bas* (1919).

1920

décembre Nommé ambassadeur au Japon. Claudel regagne la France en passant par Londres où il retrouve Rosalie et découvre

les traits de leur fille Louise.

1921-1935

Les trois grandes ambassades : Tokyo (1921-1926), Washington (1927-1933) Bruxelles (1933-1935).

Il donne les premières conférences sur son œuvre en France, en Suisse et en Angleterre.

Il compose *La Femme et son ombre* (1922), achève *Le Soulier de Satin* (1924), écrit *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1925-1928), *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (1926), *Le Livre de Christophe Colomb* (1927), *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (premier de ses grands commentaires bibliques) (1928-1932), *Figures et paraboles* (1932), *Un poète regarde la Croix* (1933-1935), *Pan et Syrinx* (1933), *Le Festin de la Sagesse*, *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934).

Les ballets suédois interprètent *L'Homme et son désir* en 1921, au Théâtre des Champs-Élysées.

1923

1^{er} septembre À Tokyo, séisme où Claudel perd la Troisième Journée du *Soulier de satin*.

1927

juin Achat du château de Brangues en Isère, où il s'installe en juillet.

1929

juin Mort de la mère de Paul Claudel.

1935

mars Il essuie un échec à l'Académie française.

mai Fin de sa carrière diplomatique.

1935-1955

Vingt années de retraite partagées entre Paris et Brangues.

Il écrit : *L'Épée et le Miroir* (1935-1937), *L'Histoire de Tobie et Sara*, *La Danse des morts* (1938), *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* (1941-1942), *Seigneur, apprenez-nous à prier* (1942), *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* (1943-1945), *La Rose et le Rosaire* (1945), *Emmaüs* (1946-1947), *La Lune à la recherche d'elle-même* (1947), *L'Évangile d'Isaïe* (1948-1950), *Le Ravissement de Scapin* (1949), *Conversation sur Jean Racine* (1954).

Principales représentations : *Jeanne d'Arc au bûcher* à Orléans (mai 1939), *Le Soulier de satin* au Théâtre-Français (novembre 1943), *Le Père humilié* au Théâtre des Champs-Élysées (mai 1946), *L'Annonce* au Théâtre Hébertot (mars 1948), *Partage de Midi* au Théâtre Marigny (décembre 1948), *Jeanne d'Arc au bûcher* à l'Opéra (décembre 1950), *Le Livre de Christophe Colomb* à Bordeaux (mai 1953), *L'Annonce* est enfin jouée au Théâtre-Français (17 février 1955).

1935-1940

Séjour à Paris.

1936-1937

Grave crise d'anémie.

1939

Il renoue avec l'ami de jadis Romain Rolland. La femme de ce dernier lui voue une amitié passionnée. Il leur demande en 1940 d'héberger Rosalie et Louise.

1940-1946

Séjour à Brangues

1940

juin Il se rend à Alger où il espère que les Français vont reprendre

la lutte. Retour et repli à Brangues jusqu'en avril 1946, entrecoupés de voyages à Lyon, Vichy, Paris. Il donne, puis retire sa confiance à Pétain.

1943

21 septembre Dernière visite à Camille qui meurt le 19 octobre.

1946

4 avril Élection à l'Académie française, au fauteuil 13 (celui de Racine), succédant à Louis Gillet. (Il sera remplacé en 1956 par Wladimir d'Ormesson.)

1946-1952

Claudel adhère à la politique du général de Gaulle de 1945 à 1952, mais se sépare de lui sur les questions européennes.

1948

Cédant à Jean-Louis Barrault, et avec l'accord de son nouveau confesseur, l'abbé Jean Massin, Claudel accepte que *Partage de Midi* soit porté à la scène

1951

août Grand-Croix de la Légion d'Honneur.

5 novembre Mort de Rosalie.

1951-1955

Dernières années partagées entre les soins apportés à la mise en scène de ses pièces et ses commentaires de la Bible.

1955

23 février Il meurt à Paris.

XVI. Bibliographie de Paul Claudel

Paul Claudel

Né le 6 août 1868 à Villeneuve-sur-Fère dans l'Aisne, mort le 23 février 1955 à Paris.

Œuvres complètes

Œuvres complètes, Éditions Gallimard, Paris, 29 vol., 1950-1987 : Tomes I-IX (1950-1955), sous la dir. de Paul Claudel ; tomes X-XVI, sous la dir. de R. Mallet (1956-1960) ; tomes XVII-XXVIII, sous la dir. de Pierre Claudel et Jacques Petit (1960-1978) ; tome XIX, sous la dir. de Michel Malicet avec la collaboration de Maryse Bazaud et Andrée Hirsch (1987) :

Tomes I-II : *Poésie* / Tomes III-IV : *Extrême Orient* / Tome V : *Art poétique* ; *La Physique de l'Eucharistie* ; *Figures et paraboles* ; *Quelques planches du bestiaire spirituel* ; *Le Symbolisme de La Salette* ; *Appendices* / Tomes VI-XIV : *Théâtre* / Tome XV : *Positions et propositions* / Tome XVI : *Conversations dans le Loir-et-Cher* ; *Contacts et Circonstances* / Tome XVII : *L'Œil écoute* ; *Autres textes sur l'art* / Tome XVIII – *Accompagnements* ; *Discours et remerciements* / Tomes XIX-XXVIII : *Commentaires et exégèses* / Tome XXIX : *Proses et poésies diverses*.

Suppléments aux œuvres complètes, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 4 vol., 1990-1997

Théâtre, Jacques Madaule et J. Petit éd., Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1947-1949 :

Tome I : *L'Endormie* (≈ 1886-1888) / *Fragment d'un drame* (≈ 1888) /

Tête d'Or (1^{re} version, 1889 ; 2^e version, 1893-1894) / *La Ville* (1^{re} version, 1891-1893 ; 2^e version, 1895-1898) / *La Jeune Fille Violaine* (1^{re} version, 1892-1894 ; 2^e version, 1898) / *L'Échange* (1^{re} version, 1893-1894 ; 2^e version, 1951) / *Le Repos du septième jour* (1896) / *Partage de midi* (1^{re} version, 1905 ; version pour la scène, 1948 ; nouvelle version, 1948) / Traductions d'Eschyle : *Agamemnon* (traduit en 1893-1895, partition de Darius Milhaud, 1913) ; *Les Choéphores* (1913-1914, partition de D. Milhaud, 1915) ; *Les Euménides* (1915-1916), n° 72, 1948.

Tome II : *L'Annonce faite à Marie* (version de 1912, 1910-1911 ; version de 1938, 1937-1938 ; version définitive pour la scène, 1946-1948) / *L'Otage* (1908-1910 ; second dénouement, 1914) / *Protée* (1^{re} version, 1913 ; 2^e version, 1926) / *Le Pain dur* (1913-1915) / *Le Père humilié* (1915-1916) / *La Nuit de Noël* 1914 (1915) / *L'Ours et la Lune* (1917) / *L'Homme et son Désir* (1917) / *La Femme et son Ombre* (1^{re} version, 1922 ; 2^e version, ≈ 1926) / *Le Peuple des hommes cassés* (1926-1927) / *Le Soulier de satin* (version intégrale, 1919-1924 ; version pour la scène, 1942-1943) / *Sous le rempart d'Athènes* (1927) / *Le Livre de Christophe Colomb* (1927) / *La Parabole du festin* (1925-1928) / *Le Festin de la sagesse* [*La Sagesse ou la Parabole du festin*] (1934-1935) / *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934) / *Le Jet de pierre* (1937-1938) / *La Danse des morts* (1938) / *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1938) / *La Lune à la recherche d'elle-même* (1947) / *Le Ravissement de Scapin* (1949), n° 73, 1948 ; éd. revue et augmentée en 1949.

Ceuvre poétique : *Premiers vers* (1886-1898/ *Vers d'exil* (1895-1899) / *Connaissance de l'Est* (1895-1905) / *Art poétique* (1903-1904) /

Cinq grandes odes (1904-1908) / *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1908-1909) / Traductions de poèmes de Coventry Patmore, Francis Thompson, Thomas Lowell Beddoes, Edgar Allan Poe, Philip Sidney / *La Cantate à trois voix* (1909-1912) / *Corona benignitatis anni dei* (1908) / *La Messe là-bas* (1917) / *L'Offrande du temps* (1914) / *Poèmes de guerre* (1915-1916) / *Poèmes et paroles durant la guerre de Trente Ans* (1937-1945) / *Feuilles de saints* (1915-1925) / *Cent phrases pour éventails* (1926) / *Le Vieillard sur le Mont Omi* (1924) / *Dodoitzu* (1936) / *Pan et Syrinx* (1933-1934) / *Judith* (1931) / *Visages radieux* (1927-1946) / *Poésies diverses* (1925-1950) / *Petits poèmes d'après le chinois* (1939) / *Autres poèmes d'après le chinois* (1937) / *Poèmes retrouvés* (1894-1955), J. Petit éd., introduction Stanislas Fumet, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 125, 1957.

Ceuvres en prose : *Positions et propositions* (1925-1942) / *L'œil écoute* (1935-1946) / *Accompagnements* (1912-1952) / [*Conversations*] (1925-1937) : *Conversations dans le Loir-et-Cher* ; *Le Poète et le shamisen* ; *Le Poète et le vase d'encens* ; *Jules ou l'Homme aux deux cravates* ; *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* ; *Aegri Somnia* / *Figures et paraboles* (1931-1938) / *Contacts et circonstances* (1889-1953), Charles Galpérine et J. Petit éd., préface Gaëtan Picon, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 179, 1965.

Journal, J. Petit et François Varillon éd., Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1968 :

Tome I : *Journal* (1904-1932), n° 205, 1968.

Tome II : *Journal* (1933-1955), 1388, n° 213, 1969.

Le Poète et la Bible, M. Malicet éd. avec la collaboration de Dominique Millet et Xavier Tilliette, Éditions Gallimard, 2 vol., 1998-2004 :

Tome I : *Le Poète et la Bible (1910-1946)*, 1998.

Tome II : *Le Poète et la Bible (1945-1955)*, 2004.

Correspondances

Correspondance : 1907-1914. Jacques Rivière et Paul Claudel, Éditions Plon, Paris, 1926 / *Correspondance* : 1899-1926. Paul Claudel et André Gide, Éditions Gallimard, 1949 / *Correspondance* : 1904-1938. André Suarès et Paul Claudel, Éditions Gallimard, 1951 / *Correspondance* : 1897-1938. Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Frizeau, André Blanchet éd., Éditions Gallimard, 1952 / *Lettres inédites de mon parrain* (1926-1955), P. Claudel et Agnès du Sarmant, Éditions Gabalda, Paris, 1959 / *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud 1912-1953*, préface Henri Hoppenot, introduction J. Petit, *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, n°3, 1961 ; rééd. in *Cahiers de la N.R.F.*, Éditions Gallimard 1995 / *Correspondance (1910-1928)*. *Claudel homme de théâtre*, avant-propos Jacques Robichez, introduction Pierre Moreau, notes René Farabet, *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, n°5, 1964 / *Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet*. *Claudel homme de théâtre*, Henri Micciollo et J. Petit éd., *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, n°6, 1966 / *Échanges avec Paul Claudel* (1926-1948), correspondance avec Marthe Lucie Lahovary Bibesco, Éditions Mercure de France, 1971 / *Correspondance*, préface de Jean-Louis Barrault, introduction et notes de Michel Lioure,

Cahiers Paul Claudel, Éditions Gallimard, n° 10, 1974 / *Paul Claudel - Louis Massignon, Correspondance*, M. Malicet éd., Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 1973 / *Correspondance (1907-1924)*, Auguste Anglès éd. et Pierre de Gaulmyn, *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, n° 12, 1984 / *Lettres à son fils Henri et sa famille*, Éditions L'Âge d'Homme, 1990 / *Lettres de Paul Claudel à Élisabeth Sainte-Marie Perrin et à Audrey Parr*, M. Lioure et M. Malicet éd., introduction et notes de Marlène Sainte-Marie Perrin, *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, n° 13, 1990 / *Lettres à sa fille Reine*, Éditions L'Âge d'Homme, 1991 / *La Crise : correspondance diplomatique, Amérique* (1927-1932), Éditions Métailié, 1993 / *Correspondance* : 1911-1954. Paul Claudel - Gaston Gallimard, Bernard Delvaille éd., Éditions Gallimard, 1995 / *Correspondance diplomatique Tokyo 1921-1927*, textes choisis, présentés et annotés par Lucile Garbagnati, préface de M. Malicet, *Cahiers de la N.R.F.*, Éditions Gallimard, série « Cahiers Paul Claudel », n° 14, 1995 / *Jacques Madaule, Connaissance et reconnaissance. Correspondance* (1929-1954) A. Hirsch et J. Madaule éd., Éditions Desclée de Brouwer, 1996 / *Correspondance : 1920-1954. Histoire d'une amitié : Paul Claudel - Stanislas Fumet*, M. Malicet éd., L'Âge d'Homme, 1997 / *Paul Claudel, Lettres à une amie. Correspondance avec Françoise de Marcilly*, X. Tilliette éd., Éditions Bayard, Paris, 2002 / *Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan*, Catherine Mayaux éd., Groupe éditorial Peter Lang, Berne, 2004 / *Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du monde et l'intention de Gloire*, Honoré Champion Éditeur, coll. « Bibliothèque des

Correspondances », n° 19, Paris, 2005 / *Paul Claudel - Charles Journet, Entre poésie et théologie. Textes et correspondance*, Michel Cagin éd., Éditions Ad Solem, Genève, 2006 / *Paul Claudel, Correspondance musicale*, Pascal Lécroart éd., Éditions Papillon, coll. « 7^e note », 2007.

Œuvres diplomatiques et journaux

Les Agendas de Chine, Jacques Houriez éd., L'Âge d'Homme, 1991 / *Œuvres diplomatiques : ambassadeur aux Etats-Unis, 1927-1933*, Lucile Garbagnati éd., Éditions L'Âge d'Homme, 1994 / *L'Arsenal de Fou-Tchéou : œuvres consulaires : Chine 1895-1905*, J. Houriez éd. L'Âge d'homme, 1995 / *Livre sur la Chine*, L'Âge d'Homme, 1995.

L'Échange (1^{re} version, 1893-1894 ; 2^e version, 1951)

I^{er} acte, in *L'Ermitage* 1^{er} semestre 1900, p. 400-447 ; II^e et III^e actes, 2^e semestre 1900, p. 33-57, 89-129 / in *L'Arbre précédé Tête d'Or* et suivi de *Le Repos du septième jour, La Ville, La Jeune Fille Violaine*, Mercure de France, Paris, 1901 / in *Théâtre. Première série*, vol. III, Éditions Mercure de France, 1911 / dans sa version dite « définitive » suivi de *La Jeune fille Violaine*, pièce en 4 actes Éditions Paris-Théâtre, n° 61, 1952 / dans sa nouvelle version, Éditions Mercure de France, 1954 / Version originale (1901) et version de 1954, Mercure de France, coll. « Théâtre », 1964 (1993) / 1^{re} et 2^{de} version, le Livre de Poche, coll. « Pluriel », n° 3202, 1971 / 1^{re} et 2^{de} version, Éditions Gallimard, coll. « Folio », n° 911, 1977.

Revue claudéliennes

Bulletins de la Société Paul Claudel, trimestriel, créé en 1958, 190 numéros au 1^{er} juillet 2008 / *Cahiers Paul Claudel*, Éditions Gallimard, Paris, 1959-1990, 13 vol. / *La Revue des lettres modernes*, série « Paul Claudel », Éditions Minard, Paris, 1964-2003, 18 vol.

XVII. L'équipe artistique

Yves Beaunesne

Après une agrégation de droit et de lettres, il se forme à l'INSAS de Bruxelles et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. En novembre 1995, il signe sa première mise en scène : *Un Mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev (pièce publiée aux Éditions Actes Sud-Papiers dans une traduction et une adaptation qu'il a co-signées avec Judith Depaule). Créé au Quartz de Brest, le spectacle obtient le Prix Georges-Lerminier, décerné par le Syndicat de la critique dramatique. Puis, il met en scène : *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset (Théâtre-Vidy E.T.E. à Lausanne, 1996) / *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind au T.N.P.-Villeurbanne, en 1997 (pièce publiée aux Éditions Actes Sud-Papiers dans une traduction et une adaptation qu'il a co-signées avec Renée Wentzig) / *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz (publiée aux Éditions Actes Sud-Papiers dans une traduction qu'il a cosignée avec Renée Wentzig) créée au Quartz de Brest, en 1998 / *La Fausse Suivante* de Marivaux (Théâtre-Vidy E.T.E. à Lausanne, 1999) / *La Princesse Maleïne* de Maurice Maeterlinck (2001) / *Ubu Roi* de Alfred Jarry (2002) / Diptyque autour de deux pièces en 1 acte d'Eugène Labiche : *Edgar et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol* (Théâtre de l'Union à Limoges, 2003) / *Oncle Vania* de Tchekhov (dans une nouvelle traduction co-signée avec Marion Bernède, 2004) / *Conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent* de Peter Hacks (Théâtre de Nîmes, 2005) / *Domage qu'elle soit*

une putain de John Ford (dans une nouvelle traduction qu'il co-signe avec Marion Bernède et qui est publiée aux Éditions des Solitaires Intempestifs, 2006) / *Werther* de Jules Massenet, avec Alain Altinoglu à la direction musicale (Opéra de Lille, 2006) / *Le Partage de midi* de Paul Claudel (Comédie-Française, printemps 2007). Fin avril 2002, il fonde la Compagnie de La Chose Incertaine, juste avant d'être nommé, en juillet, directeur-fondateur de la Manufacture – Haute École de Théâtre de la Suisse romande (Lausanne), fonction qu'il occupe jusqu'à la fin de l'année 2006. L'Opéra de Lille l'accueille au printemps 2008, pour une mise en scène de *Rigoletto* de Verdi, sous la direction musicale de Roberto Rizzi Brignoli. À l'automne 2008, il propose une nouvelle version du *Canard sauvage* d'Henrik Ibsen (qui sera publiée aux éditions Actes Sud-papiers), en collaboration avec le Grand Théâtre de Luxembourg et le Festival Automne en Normandie. Il fera découvrir, avec l'Ensemble Philidor, en janvier 2009, à la Maison de la Culture de Bourges, une version pour instruments à vents du *Così fan tutte* de Mozart.

Les comédiens

Nathalie Richard : LECHY ELBERNON

Danseuse chez Karol Armitage (1980-1981) et François Verret (1981-1982), elle se tourne vers l'art dramatique, au début des années quatre-vingt, d'abord sous l'égide de Blanche Salant, puis en intégrant le Conservatoire national d'art dramatique de Paris (1983 à 1986). Désormais, elle se partage entre théâtre, cinéma et télévision. Sur scène, elle est dirigée par Jean-Pierre Vincent (*On ne badine pas avec l'amour* de Musset, 1986), Jean-Claude Fall (*Par les villages* de Peter Handke, 1987), Hans Peter Cloos (*Le Malade imaginaire* de Molière, 1989), André Engel (*Les Légendes de la forêt viennoise* de Ödön von Hörváth, 1992 / *Woyzeck* de Georg Büchner, 1998), Laurent Pelly (*Peines d'amour perdues* de Shakespeare, 1995), Jean-François Peyret (*Le Cas Sophie K*, 2005 / *Projection privée, Théâtre public* de W. H. Auden, 2000 / *Faust, une histoire naturelle*, 1998) et Yves Beaunesne, qu'elle retrouve ici pour la troisième fois, après *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev (1995) et *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (2004). Au cinéma, on la remarque dans des courts métrages : *Cendrillon 90* de Christine Dory, *Panorama* et *Jalousie* de Christophe Loizillon, *Les Dernières Heures du millénaire* de Cédric Kahn, *Comme un dimanche* d'Olivier Jahan, *C'est trop con* de Jean-Pierre Darroussin... Depuis le début des années quatre-vingt-dix, elle enchaîne les rôles en marquant une fidélité évidente envers le cinéma d'auteur : Michael Haneke (*Code Inconnu* et *Caché*), James Ivory, Cédric Khan, Cedric Klapisch, Olivier Jahan, Olivier

Assayas (avec lequel, elle tourne trois films) ou encore Jacques Rivette (trois films aussi, dont *La Bande des quatre* pour lequel elle reçoit le Prix Michel Simon en 1986)... À la télévision, on la voit dans : *Trois femmes... Un soir d'été* de Sébastien Graal (2005), *Froid comme l'été* de Jacques Maillot (2001), *Le Soleil en face* de Laurent Dussaux (1997), *Jeunesse sans Dieu* (1995) et *Interdit d'amour* de Catherine Corsini (1991), *Série noire* de Jean-Luc Godard (1982)...

Alain Libolt : THOMAS POLLOCK NAGEOIRE

Il se partage entre théâtre et cinéma et sélectionne rigoureusement les projets artistiques. Ainsi, au théâtre, il travaille avec : Patrice Chéreau (*La Dispute* de Marivaux), Alain Françon (*La Remise* de Roger Planchon), Alfredo Arias, Jérôme Savary (*Les Rustres* de Goldoni), Luc Bondy (*Terre étrangère* d'Arthur Schnitzler), Jacques Lassalle (*Le Misanthrope* de Molière), Didier Besace (*La Version Browning* de Terrence Rattigan, 2005, Prix du Syndicat de la Critique pour le meilleur acteur), avec une complicité particulière envers Emmanuel Demarcy-Mota (*Six personnes en quête d'auteur* de Pirandello, 2003, *Les Trois autres que moi* de Fernando Pessoa, 2006 et trois textes de Fabrice Melquiot : *Marcia Hesse / Ma vie de chandelle / Le Diable en partage*)... Au cinéma, il privilégie les films d'auteur : *Le Grand Meaulnes* (1967) de Jean-Gabriel Albicocco, *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville (1969), *La Maison* de Gérard Brach (1970), *Bernie* (1996) d'Albert Dupontel, *Petites coupures* (2002) de Pascal Bonitzer, *Les Parallèles* de Nicolas Saada (2004), *La Vie d'artiste* de Marc Fitoussi (2006)... Il joue également dans trois films d'Éric Rohmer : *Conte d'automne* (1998) / *L'Anglaise et le Duc* (2001) / *Les Amours d'Astrée* (2006, où il faisait la voix off). Il interprète plus de vingt rôles pour la télévision (dont le feuilleton *Noëlle aux quatre vents*, dans les années soixante).

Julie Nathan : MARTHE

Après une formation au Cours Florent (1999-2001) avec Éric Ruf, Michel Fau, Frédérique Farina, elle est reçue, en 2001, au Conservatoire royal de Liège (Belgique), dirigé par Jacques Delcuvellerie, Max Parfondry, Mathias Simons. Elle y obtient un Premier Prix, en 2004. Dès sa sortie du conservatoire, elle joue dans *Si tu savais*, une création du théâtre jeune public Les Ateliers de la Colline, mis en scène par Jean Lambert et Dominique Renard. C'est à ce moment-là que se crée la Societas Péridurale, collectif théâtral, basé à Bruxelles, dont elle fait partie. Au sein de cette compagnie, elle met en scène *Les Quatre Jumelles* de Copi (2003) et a initié récemment un atelier de recherche autour de *Mausier* de Heiner Muller. Elle est dirigée par Isabelle Pousseur (elle fait partie du chœur d'*Électre* de Sophocle, 2006), Coline Struyf (rôle de Lady Ann dans *Richard III* de Carmelo Bene, 2006), Lazare Gousseau (dans le cadre des ateliers sur *Pylade* de Pasolini, travail menant à la création du spectacle dans la saison 2008-2009).

Jérémie Lippmann : LOUIS LAINE

Comédien de théâtre et de cinéma, Jérémie Lippmann est l'un des plus talentueux interprètes de sa génération. Il se forme au Cours Florent (1996-1998) puis à l'École du Cirque d'Annie Fratellini (1997-1999). À cette même époque, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (avec Catherine Hiegel et Daniel Mesguich pour professeurs). Il joue au théâtre sous la direction de : Yves Beaunesne (*L'Éveil du Printemps* de Wedekind, 1999), Lukas Hemleb (*Une visite inopportune* de Copi, Studio de la Comédie-Française, 2001), Marie-Louise Bischofberger (*Visites* de Jon Fosse, Festival d'Avignon, 2002), Jacques Rebotier (*Le Jeu d'Adam*, Théâtre du Vieux-Colombier, 2004), Bernard Sobel (*Un homme est un homme* de Brecht, Théâtre de Gennevilliers, 2004 / *Troilus et Cressida* de Shakespeare, Théâtre de Gennevilliers, 2005), Jorge Lavelli (*Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst, MC 93 de Bobigny, 2005), Assan Couliater (*Abri bus*, Scène Watteau, 2006), Lisa Wurmser (*La Mouette* de Tchekhov, Comédie de Picardie, 2006), Christian Colin (*La Double Inconstance* de Marivaux, TNB, 2007), Zequiel Garcia Romeu (*Ubu Roi* de Jarry, La Criée, 2007)... Il signe sa première mise en scène avec *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse (création en avril 2006 à La Scène Watteau à Nogent-sur-Marne). Au cinéma, il tourne dans *L'Éloge de l'amour* de Jean-Luc Godard (1999), *La Repentie* de Laetitia Masson (2001), *Petites Coupures* de Pascal Bonitzer (2002), *Les Mains vides* de Marc Recha (2002)... Il réalise également des courts-métrages, dont *Un peu plus à l'ouest* avec Yann Collette.

À la télévision, il travaille avec Élisabeth Rappeneau (*Telle mère, telle fille*, 1997), Édouard Molinaro (*Nora*, 1998), Didier Le Pêcheur (*Qui a tué Lili*, 2001)...

ANNEXES

Notes au fil du texte : mythologies indiennes

Notes établies par Augustin Debiesse

L'édition de L'Échange à laquelle se réfère ces notes est celle parue aux Éditions Gallimard coll. « Folio », n° 911, Paris, janvier 1977 (2007).

ACTE I

p.12 *Remettant sa chemise qui est couleur sang de bœuf*

Le rouge était la couleur sacrée de tous les Indiens (peinture sur le visage, teinture des vêtements). Cette couleur évoquait les sentiments violents, la flamme dévastatrice du combat, aussi bien que le feu de l'amour.

p.13 *Et je suis sorti de la maison à demi rêvant, riant, bâillant,
Et je marchais tout nu*

Chez les Indiens, l'homme se promenait nu au lever du jour, pour se présenter en toute humilité devant le grand esprit, et tel que celui-ci l'avait créé, libéré des vanités de la terre.

p.13 *Et d'un coup je me suis jeté, la tête en avant
Dans la mer*

Ce bain nu est l'une des formes de la prière chez les Indiens. C'est le premier soin du Peau Rouge dès qu'il s'éveille. Il se baigne dans la rivière pour se purifier et, le bain pris, demeure debout, face au levant, dans une extase et une contemplation muettes. Chaque âme doit être seule dans sa communion matinale avec le soleil et la terre, renouvelée et parfumée par le grand silence de la nuit.

p.13 *Culbutant entre mes genoux, je me suis enfoncé en bas.
Comme une pierre qui disparaît,
Je descends dans la profondeur de la mer*

Le mythe de la création de loin le plus fréquent est celui d'Oiseau Plongeon, créature souvent inférieure qui plongea au fond de la mer primordiale pour en rapporter de la boue ; celle-ci s'est ensuite épaissie pour former la terre. Le monde est souvent décrit comme posé sur le dos d'une tortue, représentation commune aux mythologies des régions des forêts de l'Est.

p.14 *Je vole dans l'air comme un busard, comme le Jean-le-Blanc
qui plane !*

Le busard est chargé de mythologie indienne : les Pawnees en faisaient, avec l'aigle, le messager de Tirawa, père des esprits. Le Jean-le-Blanc est un aigle à ongles courts qui n'est visible qu'en Europe.

Mythe de l'aigle : Quand la terre fut créée, un grand nuage de foudre apparut à l'horizon. Des éclairs et des tonnerres remplissaient le ciel, jusqu'au sommet des arbres. Quand le ciel redevint clair, un aigle était perché sur les plus hautes branches. Il s'envola et plana lentement jusqu'au sol. Comme il approchait de la terre, il avança son pied, et quand il atteignit le sol, il devint un homme. Pour cette raison on reconnaît chez l'aigle le messager du créateur, et on croit qu'il communique nos actions à Dieu. Quand un aigle plane sur le lieu où l'on travaille, on sait que Dieu prend soin de nous et nous protège.

Voir aussi le culte de l'aigle, où l'aigle est vénéré parce qu'il est l'animal qui se rapproche le plus du soleil.

p.15 *Narragansett*

Ce nom de navire est en réalité celui d'une tribu d'Indiens du Nord-Est, c'est eux qui avaient donné le signal de la lutte contre les blancs. C'est aussi le nom d'une baie dans la région de Rhode Island.

p.16 *L'araignée*

La plupart des récits de création font intervenir des figures animales au nombre des divinités actives : dans diverses régions de l'Ouest, par exemple, l'araignée a tissé une toile qui est devenue la terre.

p.16 *Le menteur*

Il s'agit du Glooskap dont les contes algonquins de Leland ont révélé à Claudel la place très importante de la religion des Indiens du Nord-Est. Il s'agit du 12^e des contes algonquins recueillis par Leland, comment Glooskap en quittant le monde plongea tous les animaux dans l'affliction, et comment, avant son départ, il accorda des dons aux hommes :

Glooskap a débarrassé le pays des monstres malfaisants. Mais ses protégés se montrant ingrats, il décide de les quitter, jusqu'au jour où il reviendra, ramenant l'âge d'or. Passé dans le langage commun *glooscap* est devenu un mot péjoratif pour qualifier un menteur. Glooskap avant de partir accorda une dernière faveur aux hommes : quiconque le retrouvera verra s'accomplir son vœu le plus cher.

Trois Indiens décidèrent d'entreprendre le périlleux voyage. Le plus âgé qui était mauvais chasseur demande à Glooskap une

flûte qui lui permettra d'attirer à lui les animaux. Le second qui désire des femmes obtient un sac qu'il ne devra pas ouvrir avant d'être chez lui. Le troisième, joyeux luron qui regrette que son rire ne soit pas communicatif, souhaite pouvoir faire un bruit étrange et merveilleux, qui, dans la société Wabanaki, est l'apanage du sorcier : quiconque entend ce bruit est saisi d'hilarité. Leland annote : *pedere, crepitare*. Du premier de ces mots, Claudel tire la conclusion qu'il s'agit d'un pet mystérieux. Glooskap accorde à cet Indien une racine à laquelle il ne devra pas goûter avant d'être rentré.

Un seul rejoignit sa tribu, le premier qui grâce à sa flûte magique eut toujours à manger. Le second ouvrit le sac en chemin, il s'en échappa une nuée de femmes qui voulant toutes l'enlacer finir par l'étouffer. Le troisième goûta la racine prématurément ; il fut doué du pouvoir d'émettre le son étrange qui éveille au loin de prodigieux échos. Le gibier le fuit, les hommes se lassent de son hilarité qu'il leur communique, expulsé de partout, il se réfugie dans la forêt, et met fin à ses jours. Alors l'esprit malfaisant qui le possédait, Bumole ou Pamola, s'échappe et l'entraîne dans les ténèbres.

Lechy est la femme qui rit bien qu'elle soit possédée par le démon de la tristesse, dans son hilarité démoniaque, on croit reconnaître Bumole ou Pamola.

p.17 *Et ils vivaient faisaient la guerre aux animaux qui y étaient*
La guerre n'est pas aux yeux des Indiens autre chose qu'une chasse d'un autre genre.

p.17 *Ils les connaissaient par leur propre nom*

Le goût de la chasse s'alliait avec un sentiment d'amitié à l'égard des animaux. Il existait des rites qui devaient permettre de sauvegarder cette *amitié* : quand le gibier venait à manquer, on faisait des sacrifices aux animaux pour les inviter à revenir.

p.17 *Et l'ancien guerrier s'en va, comme sur l'aile de la fumée*

Claudél s'efforce de trouver une poésie indienne. Comme la race indienne, la fortune de Thomas Pollock s'en ira avec la fumée de sa maison.

p.18 *Il est dix heures, et le soleil monte dans la force de sa cuisse*

Le soleil occupait une place très importante dans la religion des Indiens qui le célébraient au cours de la fête du soleil.

p.18 *Mais moi, je ne fais rien de tout le jour, et je chasse tout seul*

Le goût de la chasse, Louis l'a hérité de ses ancêtres, presque tous les travaux de la tribu sont exécutés par les femmes. Tout labeur pour les hommes est dégradant. Ils ne prennent leur activité que dans les besognes nobles, la poursuite des animaux et de l'ennemi.

p.22 *Le monde ne quitte du pays, comme les bêtes qui vivent sur le lys*

Il s'agit du criocère du lys, dont les larves se nourrissent exclusivement, jusqu'à le dévorer entièrement.

p.25 *Douce-amère*

Bernadette Bucher¹ y voit une tournure à la manière indienne.

¹. Bernadette Bucher, « L'arrière plan amérindien de *L'Échange* », in *La Table Ronde* (revue mensuelle), n°194 « Actualité de Paul Claudel », mars 1964.

De fait les femmes Peaux Rouges adoptaient volontiers des noms de plantes. La douce-amère est la vigne de Judée, dont l'écorce, d'abord amère et toxique, devient ensuite douceâtre et comestible.

p.34 *Old Slip*

Quartier de New York.

p.36 *Slumming*

A *slum* : un taudis.

p.37 *Elopement*

Elopement : enlèvement.

p.40 *Nyack and Northern*

Ligne de chemin de fer chic reliant New York aux environs Nord et Ouest.

p.46 *Bushels*

A *bushel* : un boisseau.

p.52 *Le blé indien*

C'est-à-dire le maïs, la culture alors la plus répandue dans l'Ouest. Pour Louis, ce serait revenir à ses origines.

p.52 *Qui a plus que la taille d'un homme emplumé*

Souvenir possible du conte, *Wunzh ou l'origine du maïs* (recueilli par C. Mathews dans *Légendes indiennes*) :

Une famille très pauvre souffre de disette, sans cesser de remercier le Grand Esprit. Le fils aîné Wunzh arrive à l'âge où l'Indien est trop jeune pour savoir quelle sorte d'esprit le protégera toute son existence. Au 3^e jour de l'épreuve lui apparaît, descendant du

ciel, un beau jeune homme. Il a été envoyé vers Wunzh par le grand esprit pour l'instruire. Il engage le combat pendant 4 jours. Enfin terrassé il est, comme il l'a demandé, enseveli sous un tertre d'où Wunzh prend soin d'ôter toutes les mauvaises herbes. À la fin du printemps, le jeune garçon voit bientôt sortir une touffe de plumes vertes puis, à la fin de l'été il découvre une gracieuse plante aux larges feuilles, que couronnent de vertes plumes ondoyantes et de riches épis dorés. « C'est mon ami » s'écrie Wunzh, « c'est l'ami du genre humain. C'est Mondawhen : notre blé indien. »

p.56 *Le nord Missouri*

État du centre des États-Unis, bordé à l'ouest par le Kansas, au nord par l'Iowa, à l'est par l'Illinois, au sud par l'Arkansas, au nord-ouest par le Nebraska, au sud-est par le Kentucky et le Tennessee, et au sud-ouest par l'Oklahoma.

p.56 *Horseheads*

Centre sud de l'État de New York.

p.57 *Le cri des locustes*

Criquet migrateur.

ACTE II

p.65 *C'est comme les tugs*

A tug : une traction subite. Diminutif pour *Tugboat*.

p.67 *L'esprit terrestre*

*Regarde-moi bien et vois si tu as à attendre de moi
Autre chose que tourment et peine.*

Car un esprit terrestre est en moi et la raison n'y peut rien
Cet « esprit terrestre », c'est le Maunkah-Kush des Indiens (c'est un démon qui le possède).

p.79 *Le saumon et le Muskallongee*

La pêche au saumon a été une spécialité de certains Indiens du Nord-Est. Le Muskallongee est un poisson gris des rivières nordiques, qui n'appartient pas au bestiaire indien.

p.82 *Ô cousin Raccoon !*

La jeune femme, en butte à l'hostilité de ses semblables, appelle à son secours ses vrais amis, les animaux. Chaque tribu adopte d'ordinaire un totem, c'est-à-dire une espèce animale que ses membres considèrent comme l'ancêtre et le protecteur commun : l'ours (chez les Mohawks) le loup, l'élan (chez les Sioux des Plaines) sont fréquemment pris pour totem. Le *raccoon* est le raton laveur, c'est le totem de la tribu à laquelle ont appartenu les ancêtres de Louis Laine : « *Mon arrière grand-père qui a vécu dans le temps, de la tribu des Ratons.* » Chaque guerrier prend volontiers pour pseudonyme un nom d'animal : « mon grand-père L'Élan ». *Une histoire indienne de raccoon* : Deux vieux hommes, devenus aveugles, furent expulsés de leurs tribus et s'installèrent avec quelques provisions près d'un lac. Chaque jour, l'un allait chercher de l'eau pendant que l'autre préparait le repas. Ils avaient installé une corde qui menait jusqu'au lac ; pour ne pas se perdre, ils devaient simplement suivre la corde. Mais un *raccoon* leur fit quelques sales coups. Alors les vieux s'accusèrent mutuellement, et malgré la grande amitié qui les avait unis, ils finirent par se battre.

p.82 L'histoire de « *l'Enfant-aux-sourcils-de-pierre* »

Cette déclamation est une paraphrase extrêmement libre d'un conte algonquin recueilli par Charles G. Leland :

Ceci se passait dans des temps fort anciens. Il était une fois une jeune Indienne qui ramassait des airelles sur le mont Katahdin. Se croyant toute seule, elle dit : « Je voudrais avoir un mari. » Et, voyant la grande montagne qui se dressait si haut dans toute sa gloire, le front éclairé par la rougeur du couchant, elle ajouta : « Si seulement Katahdin était un homme, et qu'il m'épousât. »

Voilà tout ce qu'on lui entendit dire avant qu'elle ne s'enfonçât dans la montagne. Elle disparut et pendant trois ans nul ne la vit. Puis un jour, elle revint, portant un magnifique bébé : la seule chose étrange c'est que ses sourcils étaient de pierre. En effet, l'esprit de la montagne avait enlevé la jeune fille, et quand elle avait manifesté le vif désir de retourner dans sa tribu, il l'avait laissé partir, en lui interdisant seulement de dire à qui que ce soit qui l'avait épousée.

L'enfant aux sourcils de pierre manifestait des dons remarquables et les Sages de la tribu disaient qu'il était né pour devenir un puissant magicien. Il lui suffisait de montrer du doigt un élan ou quelque autre gibier furtif, et l'animal tombait raide mort. Ainsi, grâce à cet enfant, sa mère et chacun de la tribu avaient à manger et pouvaient faire des provisions.

La vérité, c'est que Katahdin avait épousé la jeune Indienne. Son projet était de donner, grâce à elle, naissance à un enfant qui pourrait procurer force et prestige à sa nation et faire des Wabanaki un peuple puissant. « Dis d'avance aux gens de ta race

qu'ils n'ont pas à te demander qui est le père de ton enfant ; en vérité ils le sauront tous en le voyant. » La jeune femme avait donc fait savoir aux siens qu'elle ne voulait pas être questionnée, et, à part cela, elle leur donna tout ce dont ils avaient besoin. Pourtant, devant tant de mystère, ils ne pouvaient s'empêcher de lui parler sans cesse de ce sujet. Le jour vint où, irritée par leurs continuelles questions, elle se mit à penser : « Décidément, Katahdin avait raison ; ces gens-là ne sont pas dignes de mon fils, et il n'a pas à leur rendre service. Ils ne sont pas de ceux avec qui l'on peut construire une grande nation. » Elle déclara : « Sots que vous êtes, pourquoi m'importunez-vous sans arrêt ? La réponse que vous voulez m'arracher, vous la connaissez parfaitement. N'êtes-vous pas capable de voir qui est le père de mon fils ? Regardez ses sourcils, ne reconnaissez-vous pas le signe de Katahdin ? Vous ne cesserez de vous repentir de m'avoir questionnée. Ne comptez plus que sur vous-mêmes pour trouver votre pitance. Chassez le gibier par vos propres moyens. Car cet enfant ne fera plus rien pour vous. »

Elle prit la route de la forêt, gravit la montagne, personne ne l'a plus revue. Et, depuis ce jour, les Indiens, qui auraient pu constituer un grand peuple, sont devenus un peuple petit.

Leland jugeait ce conte remarquable, il y voyait la version indienne du récit de la chute de l'homme.

p.83 *Haha ! Waha ! Ahi ! Wahaha !*

Bernadette Bucher songe aux cris incantatoires rituels des Indiens.

p.83 *Les femmes travaillent dans les champs*

Les femmes indiennes travaillent dans les champs, pendant que les hommes chassent ou pêchent. Elles considèrent cette tâche comme un privilège.

p.83 *Le Sagamore*

Chef qui vient hiérarchiquement après le sachem dans certaines tribus algonquines. C'est aussi le nom d'une tribu indienne du Dakota.

ACTE III

p.91 *J'ai été modiste*

Fabricants et marchands de coiffures féminines et de chapeaux.

p.91 *Mon doux lys de Pâques*

Le lys de Pâques est le *lilium longiflorum*. Cette fleur est originaire d'une île près du Japon. Le lys est connu pour être un symbole de Pâques et de l'arrivée du printemps. Il est reconnu comme un symbole de pureté et de sainteté. Une légende dit que quand Jésus passait quelque part, toutes les plantes et les animaux de la terre baissaient la tête devant lui en guise de respect. Tous sauf le lys, trop beau et trop orgueilleux. Quand il vit Jésus sur la croix, le lys courba la tête pour la première fois, et, depuis ce jour, le lys continue à courber la tête en guise de respect.

p.101 *Tu te rappelles quand je t'ai connue, c'est alors j'étais si malade et je gisais entre la vie et la mort.*

Et comme j'étais dans le lit, je sortis :

Et d'abord je rencontraï deux hommes qui portaient une pièce de bois sur leurs épaules

Claudé s'est inspiré d'un article de Boas (ethnologue) : « *The doctrine of souls and of disease among the Chinook Indians* ». Boas avait recueilli de la bouche d'un des derniers survivants de la tribu Chinook une série de récits qui constituaient autant de témoignages sur la doctrine des âmes adoptées par ces Indiens de l'Ouest. Quand un Indien est malade, les sorciers vont trouver les fantômes et envoient 3 ou 4 d'entre eux à la recherche de son âme. Ils l'emportent puis, si le malade guérit, ils la rapportent, sinon il meurt. L'âme quitte le corps du malade le temps d'un évanouissement. Le narrateur relate les aventures de son grand-père, mort en apparence d'une maladie contagieuse, puis revenu à la vie après un long coma :

J'allai trouver les fantômes. Au bout de quelque temps, je vis deux personnes qui transportaient une pièce de bois sur leurs épaules. Quand je fus arrivé devant eux, je vis que ce n'étaient pas des hommes, mais le montant de la porte d'une maison avec le linteau. Un peu de temps s'écoula encore : j'atteignis une personne qui traînait ses entrailles derrière elle. Et je vis que c'était seulement une natte de joncs. Puis j'arrivais à une rivière. De l'autre côté, il y avait une grande ville, et j'entendis des gens qui construisaient des canoës. Quelqu'un vint à ma rencontre et je reconnus un proche parent de ma mère qui était mort depuis peu. Il me dit : « Nous t'attendions, te voilà enfin on nous avait appris que tu étais en route. Nous avons acheté la jeune fille que tu voulais épouser. » (La jeune fille était morte depuis peu.)

À l'endroit où je me trouvais, l'herbe était fort épaisse, et elle avait la taille d'un homme. Elle ondulait sous le vent et on croyait entendre tinter des cloches. Elle annonçait aux gens de l'autre rive quel était le nouveau venu. Et je pensais : je ne l'aime plus, elle ressemble exactement à sa mère. Je reconnus aussi mon oncle parmi les gens qui venaient à ma rencontre. Il me dit : « Je t'ai apporté quelque chose à manger. » Et il me donna quelque chose qui ressemblait, à du savon, en me disant : « mange-le ». C'était mauvais et je me gardais bien de l'avaler. Mon oncle s'emporta : « Que veux-tu donc manger ? Pourquoi refuses-tu ce que je te donne ? » Je pensais : je viens juste d'arriver ici et aussitôt le soleil m'a frappé le côté droit. J'ai alors recouvré mes sens et je me suis retrouvé ici.

p.101 *Où les indiens des Pueblos une fois par année vont chercher les âmes de leurs parents*

Claudél ne se soucie guère du cadre tribal : après avoir prêté à Laine des croyances et une culture algonquines, il l'a fait participer à l'interprétation de l'évanouissement chez les Chinook. Il y mêle maintenant des traits empruntés aux Pueblos du Nouveau Mexique et d'Arizona (ce nom a été donné aux Indiens du Sud-Est, parce qu'ils vivaient dans des villages, *pueblos*, constitués par des maisons d'argile très solides).

Les Pueblos : En 1680, une révolte pueblo massive chassa les Espagnols du territoire. Aucun autre groupe indigène n'y avait réussi, et les Pueblos ne furent pas reconquis avant 1692. Peu de missions furent rétablies, et la plupart des villages continuèrent à pratiquer librement leur ancienne religion. Les Pueblos restè-

rent ensuite sous domination espagnole, puis mexicaine, jusqu'à la fin de la guerre du Mexique en 1848, où ils passèrent sous la juridiction américaine, mais leur mode de vie résista remarquablement.

Pour les peuples organisés en sociétés de type agraire, tels les Pueblos et certains peuples des plaines, l'apparition des êtres humains, des animaux et des végétaux est due à la Terre, décrite comme une mère toute puissante, fertile et nourricière. En outre tous les récits incluent un enseignement moral. Ce sont les propres manquements des hommes à ces préceptes qui les ont condamnés à périr dans les mondes inférieurs. Les rares survivants continuèrent donc leur route vers le haut, jusqu'au point d'émergence qui les vit se disperser pour peupler la surface de la terre. En fonction du lieu de narration du mythe, le peuple est dirigé vers le haut soit par la Mère ou la Femme Araignée (divinités représentant toutes deux la Terre), soit par des dieux jumeaux, ou parfois encore par un héros.

p.102 *Et le sachem vint à ma rencontre*

Le sachem est l'ancêtre et le chef de la tribu. La tribu des Ratons nous ramène aux Algonquins du Nord-Est.

Dans son rêve, Louis rencontre ses ancêtres, les Indiens des Pueblos « portant des paniers pleins de tortues ». Établissant une correspondance, Bernadette Bucher en tire le commentaire suivant : la vision de la tortue que Lechy rencontre en revenant ivre de l'incendie qu'elle-même a allumé est prophétique. N'est-ce pas montrer, au moment même où va paraître dans la clarté lunaire Louis mort, attaché sur son cheval, qu'il a rejoint le pays des

âmes d'où ses ancêtres rapportaient des paniers pleins de tortues : « *Je suis sortie dans le milieu du jour et d'abord j'ai trouvé / Une tortue sur le rebord du fossé.* » (p.120)

p.109 *Je crois que sa mère est à Cleveland*
Nord-est de l'Ohio.

p.115 *Écoutez le whippoorwill*

Le *whippoorwill* (Engoulevent Bois-Pourri) est un oiseau de l'est des États-Unis. On l'entend beaucoup pendant la période nuptiale, dans les premiers jours du mois de mai, à la tombée de la nuit.

p.120 *Les soumacs*

Soumac ou Sumac : plante aux nombreuses variétés, dont le sumac de Virginie. Il est connu pour sa résistance et sa capacité à envahir des terrains peu propices. Il est très difficile à éradiquer.

p.121 *Croise-lui les mains sur la poitrine et attache-lui la tête sur les genoux.*

Claudel fait allusion à une coutume indienne. Chez les Omahas, les cadavres étaient enterrés assis. Bernadette Bucher rapproche cet ordre de Lechy d'une coutume en usage chez les Pueblos, qui conduisaient le défunt vers la tombe sur le dos d'un cheval.

p.121 *Le Sagadahoc*
Région de l'État du Maine.

Parabole d'Animus et d'Anima : Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud (1925)

Paul Claudel

Extrait de *Réflexions et propositions sur le vers français*, in *Œuvres en prose*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1965 (2006), p. 27-28.

Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. Le temps et loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. Après tout, n'est-ce pas Anima qui a apporté la dot et qui fait vivre le ménage ? Mais Animus ne s'est pas laissé longtemps réduire à cette position subalterne et bientôt il a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sottise, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres, il s'est appris à parler avec un petit caillou dans la bouche, et maintenant, quand il parle, il parle si bien que tous ses amis disent qu'on ne peut parler mieux qu'il ne parle. On n'en finirait pas de l'écouter. Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot, il lui ôte comme on dit les mots de la bouche, il sait mieux qu'elle ce qu'elle veut dire et au moyen de ses théories et réminiscences il roule tout ça, il arrange ça si bien que la pauvre simple n'y reconnaît plus rien. Animus n'est pas fidèle, mais cela ne l'empêche pas d'être jaloux, car dans le fond il sait bien que c'est Anima qui a toute la fortune, lui est un gueux et ne vit que de ce qu'elle lui

donne. Aussi il ne cesse de l'exploiter et de la tourmenter pour lui tirer des sous, il la pince pour la faire crier, il combine des farces, il invente des choses pour lui faire de la peine et pour voir ce qu'elle dira, et le soir il raconte tout cela au café à ses amis. Pendant ce temps, elle reste en silence à la maison à faire la cuisine et à nettoyer tout comme elle peut après ces réunions littéraires qui empestent la vomissure et le tabac. Du reste c'est exceptionnel ; dans le fond Animus est un bourgeois, il a des habitudes régulières, il aime qu'on lui serve toujours les mêmes plats. Mais il vient d'arriver quelque chose de drôle. Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste, ou peut-être qu'il sommeillait après le dîner, ou peut-être qu'il était absorbé dans son travail, il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée : une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles ou la clef ; une étrange et merveilleuse chanson. Depuis, il a essayé surnoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas. Elle se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde. Alors Animus a trouvé un truc, il va s'arranger pour lui faire croire qu'il n'y est pas. Il va dehors, il cause bruyamment avec ses amis, il siffle, il touche du luth, il scie du bois, il chante des refrains idiots. Peu à peu Anima se rassure, elle regarde, elle écoute, elle respire, elle se croit seule, et sans bruit elle va ouvrir la porte à son amant divin. Mais Animus, comme on dit, a les yeux derrière la tête.

Parabole de l'Intendant infidèle

Évangile selon Luc, 16 : 1-13

Jésus dit aussi à ses disciples : Un homme riche avait un économe, qui lui fut dénoncé comme dissipant ses biens.

Il l'appela, et lui dit : Qu'est-ce que j'entends dire de toi ? Rends compte de ton administration, car tu ne pourras plus administrer mes biens.

L'économe dit en lui-même : Que ferai-je, puisque mon maître m'ôte l'administration de ses biens ? Travailler à la terre ? je ne le puis. Mendier ? j'en ai honte.

Je sais ce que je ferai, pour qu'il y ait des gens qui me reçoivent dans leurs maisons quand je serai destitué de mon emploi.

Et, faisant venir chacun des débiteurs de son maître, il dit au premier : Combien dois-tu à mon maître ? Cent mesures d'huile, répondit-il. Et il lui dit : Prends ton billet, assieds-toi vite, et écris cinquante.

Il dit ensuite à un autre : Et toi, combien dois-tu ? Cent mesures de blé, répondit-il. Et il lui dit : Prends ton billet, et écris quatre-vingts. Le maître loua l'économe infidèle de ce qu'il avait agi prudemment. Car les enfants de ce siècle sont plus prudents à l'égard de leurs semblables que ne le sont les enfants de lumière.

Et moi, je vous dis : Faites-vous des amis avec les richesses injustes, pour qu'ils vous reçoivent dans les tabernacles éternels, quand elles viendront à vous manquer.

Celui qui est fidèle dans les moindres choses l'est aussi dans les grandes, et celui qui est injuste dans les moindres choses l'est

aussi dans les grandes.

Si donc vous n'avez pas été fidèles dans les richesses injustes, qui vous confiera les véritables ?

Et si vous n'avez pas été fidèles dans ce qui est à autrui, qui vous donnera ce qui est à vous ?

Nul serviteur ne peut servir deux maîtres. Car, ou il haïra l'un et aimera l'autre ; ou il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et Mamon.

Ma conversion (1913)

Paul Claudel

Extrait de *Contacts et circonstances*, in *Œuvres en prose*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1965 (2006), p. 1008-1014.

Je suis né le 6 août 1868. Ma conversion s'est produite le 25 décembre 1886. J'avais donc dix-huit ans. Mais le développement de mon caractère était déjà à ce moment très avancé. Bien que rattachée des deux côtés à des lignées de croyants qui ont donné plusieurs prêtres à l'Église, ma famille était indifférente et, après notre arrivée à Paris, devint nettement étrangère aux choses de la Foi. Auparavant, j'avais fait une bonne première communion, qui, comme pour la plupart des jeunes garçons, fut à la fois le couronnement et le terme de mes pratiques religieuses. 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 conviction que tout, d'ailleurs, autour de moi, facilitait ou encourageait. Que l'on se rappelle ces tristes années quatre-vingt, 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. [...] À 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. Burdeau, jamais il ne me fut possible de la digérer. Je vivais d'ailleurs dans l'immoralité et peu à peu je tombai dans un état de désespoir. [...] J'avais complètement oublié la religion et j'étais à son égard d'une ignorance de sauvage. La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète, à qui je dois une éternelle reconnaissance, et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante, Arthur Rimbaud. La lecture des *Illuminations*, puis, quelques mois après, d'*Une saison en enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon baigne matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel. Mais mon état habituel d'asphyxie et de désespoir restait le même.

Tel était le malheureux enfant qui, le 25 décembre 1886, se rendit à Notre-Dame de Paris pour y suivre les offices de Noël. Je

commençais alors à écrire et il me semblait que dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents. C'est dans ces dispositions que, coudoyé et bousculé par la foule, j'assistai, avec un plaisir médiocre, à la grand-messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire, je revins aux vêpres. Les enfants de la maîtrise en robes blanches et les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet qui les assistaient, étaient en train de chanter ce que je sus plus tard être le *Magnificat*. J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et *je crus*. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable. En essayant, comme je l'ai fait souvent, de reconstituer les minutes qui suivirent cet instant extraordinaire, je retrouve les éléments suivants qui cependant ne formaient qu'un seul éclair, une seule arme, dont la Providence se servait pour atteindre et s'ouvrir enfin le cœur d'un pauvre enfant désespéré : « Que les gens qui croient sont heureux ! Si c'était vrai, pourtant ? *C'est vrai* ! Dieu existe, il est là. C'est quelqu'un, c'est un être aussi personnel que moi ! Il

m'aime, il m'appelle. » Les larmes et les sanglots étaient venus et le chant si tendre de l'*Adeste* ajoutait encore à mon émotion. Émotion bien douce où se mêlait cependant un sentiment d'épouvante et presque d'horreur ! Car mes convictions philosophiques étaient entières. Dieu les avait laissées dédaigneusement où elles étaient, je ne voyais rien à y changer, la religion catholique me semblait toujours le même trésor d'anecdotes absurdes, ses prêtres et les fidèles m'inspiraient la même aversion qui allait jusqu'à la haine et jusqu'au dégoût. L'édifice de mes opinions et de mes connaissances restait debout et je n'y voyais aucun défaut. Il était seulement arrivé que j'en étais sorti. Un être nouveau et formidable avec de terribles exigences pour le jeune homme et l'artiste que j'étais s'était révélé que je ne savais concilier avec rien de ce qui m'entourait. [...] Ce qui était le plus répugnant à mes opinions et à mes goûts, c'est cela pourtant qui était vrai, c'est cela dont il fallait bon gré, mal gré, que je m'accommodasse. Ah ! Ce ne serait pas du moins sans avoir essayé tout ce qui m'était possible pour résister.

Cette résistance a duré quatre ans. J'ose dire que je fis une belle défense et que la lutte fut loyale et complète. Rien ne fut omis. J'usai de tous les moyens de résistance et je dus abandonner l'une après l'autre des armes qui ne me servaient à rien. Ce fut la grande crise de mon existence, cette agonie de la pensée dont Arthur Rimbaud a écrit : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face ! » [...]

Mais enfin, dès le soir même de ce mémorable jour à Notre-

Dame, après que je fus rentré chez moi par les rues pluvieuses qui me semblaient maintenant si étranges, j'avais pris une bible protestante qu'une amie allemande avait donnée autrefois à ma sœur Camille, et pour la première fois, j'avais entendu l'accent de cette voix si douce et si inflexible qui n'a cessé de retentir dans mon cœur. [...]

Les livres qui m'ont le plus aidé à cette époque sont d'abord les *Pensées* de Pascal, ouvrage inestimable pour ceux qui cherchent la foi [...] ; les *Élévations sur les mystères* et les *Méditations sur l'Évangile* de Bossuet, et ses autres traités philosophiques ; [...] la *Métaphysique* d'Aristote m'avait nettoyé l'esprit et m'introduisait dans les domaines de la véritable raison. [...]

Cependant les années passaient et ma situation devenait intolérable. [...] Je réunis mon courage et j'entrai un après-midi dans un confessionnal de Saint-Médard, ma paroisse. Les minutes où j'attendis le prêtre sont parmi les plus amères de ma vie. [...] Je fis ma seconde communion en ce même jour de Noël, le 25 décembre 1890, à Notre-Dame.

*

Tous les jours on lit un tas de bêtises et de méchancetés sur la « férocité » de Jéhovah [...]. Moi au contraire je pleure et mon cœur fond en le voyant si plein de tendresse. Ce sont ses accès de colère même qui me le rendent si sympathique ce pauvre Père, si humain, si près de nous. On sent qu'il ne sait vraiment plus quoi

faire avec ses mauvais enfants, si bêtes, si malpropres, si ingrats, si obstinés – on sent qu'ils lui font perdre la tête. On ne cause que de ça dans le ménage de la Sainte Trinité. – Nous allons être obligés de faire quelque chose de désespéré.

Paul Claudel, *Journal* (septembre 1929)

Extrait de *Journal* (1904-1932),

Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968,

p. 878-879