

ÈVE STETKA

Debrecen

CLAUDEL ET LA TRAGÉDIE ANTIQUE (II)

Ayant passé en revue certaines pièces de jeunesse et deux oeuvres de maturité de l'écrivain nous sommes parvenus à la constatation que la structure de ces drames reflète sous plus d'un point de vue l'influence de la dramaturgie antique élaborée et pratiquée par des auteurs tels qu'Eschyle et Sophocle. Quant à la forme, la structure de ces drames semble être basée sur de grands monologues des héros solitaires, sur la présence d'un seul protagoniste au centre, entouré du chant choral des personnages épisodiques. Ce sont donc des oratorios dialogués avec un seul héros principal et avec le chœur. Entre les toutes premières pièces et les oeuvres de maturité peut être placée toute une série de drames dont la construction ne paraît pas conforme au premier abord à ces exigences. Ce sont enfin des pièces „jouables”, „actions” ou „dramas” au sens moderne du mot.

Mais en les abordant de plus près, ils frappent le lecteur ou bien le spectateur par un fond quasi-mystérieux d'où résulte une certaine partie de leur beauté. Saisir l'insaisissable, c'est la tâche séduisante de l'esthétique et de toutes recherches scientifiques. Nos analyses s'engageront à toucher à ce fond.

L'Annonce faite à Marie témoigne déjà des changements que la dramaturgie de l'auteur a subis. La forme définitive parue en 1912 garde encore assez de mystères pour exciter la curiosité des comparatistes. Claudel a essayé de motiver psychologiquement presque chaque élément qui dans les versions précédentes se faisait remarquer par son caractère insolite, par le manque d'argumentation psychologique. Pierre de Craon qui dans *La Jeune fille Violaine* est un simple messager de la volonté de Dieu — d'abord constructeur des ponts — ensuite constructeur d'églises — dans la version définitive est amoureux de Violaine dont le sacrifice et le baiser donné par miséricorde le sauvera de son horrible maladie physique et morale symbolisée par la lèpre. De même, Anne Vercors, le père quitte sa famille dans la première version sans

aucune cause réelle et son départ contribuera à la désorganisation de la famille aussi bien qu'à toutes les possibilités de l'accomplissement du sacrifice et de la sainteté de la jeune fille Violaine. Dans les versions postérieures au contraire, Claudel cherche de plus en plus à resserrer les motivations, il tâche de rendre nécessaire au point de vue de l'action et des événements le départ d'Anne Vercors. Celui-ci est d'abord obligé de partir parce que les enfants de son frère subitement défunt ont besoin transitoirement d'un protecteur, ce qui motive d'ailleurs son retour dans le moment convenant au dramaturge; dans la version définitive Anne Vercors part pour un pèlerinage, c'est la Terre Sainte qui l'attire au déclin de ses jours. Le fait même que Claudel tâche de motiver les événements nécessaires et accessoires à la fois donne beaucoup à penser. Pourquoi avait-il besoin de tant de motivations? Entre les lignes verticales par lesquelles chacun des personnages est lié à son sort — ou bien — parce que nous sommes déjà sur le terrain d'une tragédie chrétienne ou d'un jeu de mystère moyenâgeux — mieux vaut dire à la Providence — entre ces lignes il essaye de tracer les lignes horizontales qui servent à lier ses personnages entre eux. Ces fondements ultérieurs, efforts de l'écrivain de se voiler en se rendant plus clair sont d'ailleurs nombreux. Jusqu'ici Claudel ne se souciait pas de décors, ne fixait trop ni le temps, ni le lieu de l'action qui, dans ses drames de jeunesse, se déroulait dans les espaces presque neutres, dans les déserts, dans les vestibules des palais, et quant au temps, nous avons déjà mentionné que celui-ci était toujours indéfinissable, indécis, il choisissait de préférence les temps mythiques tout comme Eschyle et Sophocle qui, pour traiter un problème humain toujours actuel avaient eu recours à des sujets connus d'avance et quasi-éternels.

Or, la motivation, l'effort du poète paraît être plus visible encore dans les changements qu'il a introduits dans ce domaine. Dans la version définitive l'action se passe à la fin du moyen âge et dans un entourage paysan du Tardenois. Claudel désigne jusqu'aux noms des localités; Combernon, ferme qui existe réellement à proximité de Villeneuve-sur-Frère, les mauvaises terres de Chinchy destinées à Mara par ses parents, la forêt Géyn, le village Arcy — „rien de tout cela n'est inventé, mais l'enfance du poète en avait été comblée”¹.

Outre les motivations psychologiques qui essayent de rendre raisonnables les actes de tel ou tel protagoniste Claudel se perfectionnait aussi dans le resserrement des mobiles de ses personnages en voulant établir des relations entre eux, issues des conflits ou des situations purement humains. Ces remaniements ultérieurs veulent-ils cacher que la réalité de ces relations n'est que secondaire et accessoire à côté du fait que les

¹ J. Madaule, *Le Drame de Paul Claudel*, p. 26.

héros de la pièce sont prédestinés d'avance à ce qu'ils vont faire ou commettre? La motivation du lieu et du temps ne serait-elle qu'un effort génial du poète pour faire accepter ce qui paraîtrait étrange ou pour rendre à la réalité spirituelle tous ses aspects? Les propos de Jacques Madaule semblent affirmer ces suppositions.

La Jeune fille Violaine est un drame entièrement chrétien, non seulement d'intention, comme *Tête d'Or*, non seulement de pensée comme *La Ville*, mais de fait et d'un bout à l'autre. Ensuite, tandis que *Tête d'Or* et *La Ville* ne sont pas situés dans le temps (tout au plus imagine-t-on volontiers que *La Ville* est un drame des temps futurs, alors que *Tête d'Or* se déroule dans le plus lointain passé, un passé antérieur à la Rédemption) et pas beaucoup plus dans l'espace, *La Jeune fille Violaine* nous offre le tableau d'une société paysanne telle qu'il en exista longtemps dans nos pays occidentaux — et certains vieillards se rappellent encore l'avoir vue presque intacte². Tragédie chrétienne, cette pièce conserve encore de nombreux éléments de l'antiquité. Il y a cinq personnages dans ce drame, cinq êtres bien liés par des relations familiales, amoureuses, par des liens appartenant aux idées, à la religion, aux penchants personnels. Est-ce que le conflit déroule ces liens, est-ce que la tragédie est basée sur ces relations, sur certaines situations issues de l'antagonisme des caractères? En apparence, oui. Mais si nous voulons pourtant toucher au fond...?

Mara hait de tout son cœur sa jeune sœur, Violaine. Elle la calomnie d'avoir donné un baiser amoureux à Pierre de Craon: elle la dénonce à son fiancé, Jacques Hury, elle la menace de suicide si Violaine ne renonce pas à son fiancé en sa faveur, elle lui fait souscrire un papier où Violaine renonce à tous ses biens, après cela, elle la fait aveugler avec de la cendre et la chasse de la maison paternelle. Violaine vit comme une sainte dans la forêt de Géyn, elle a rompu tout lien avec son ancien fiancé, Jacques Hury qu'elle avait aimé, qui l'aimait. Elle l'a abandonné à sa sœur. Dans les deux premières versions elle guérit plus tard l'enfant de Mara et de Jacques de sa cécité. Dans *l'Annonce faite à Marie* l'enfant est subitement mort et c'est Violaine qui le ressuscite, c'est de cette manière que Dieu prouve son innocence et sa sainteté. Mais après tout cela, la haine de la mauvaise sœur semble être plus affamée que jamais. Obligée à être reconnaissante elle se surpasse dans la cruauté, elle faillit tuer Violaine par des coups de pied et de pierre, et celle-ci est soulevée par Pierre de Craon qui la reconduit au foyer paternel où elle meurt en avouant à Jacques son amour toujours impeccable, et en

² Madaule, *op. cit.*, p. 25—26.

présence du père, Anne Vercors, elle finit par réconcilier toute la famille, et même Mara.

La pièce se termine par la mort de la sainte et par la conversion de la meurtrière. Celle-ci, cette conversion bien entendu n'est pas unique ni exclusive. Pierre de Craon, l'homme en proie à des désirs charnels aussi bien qu'aux abcès de la lèpre physique et morale est guéri, c'est-à-dire sauvé par la miséricorde de la jeune fille — et la mère de Violaine, indécise et toujours hésitante reçoit, elle aussi, à son tour la clarté intérieure qui lui permettra désormais, d'être juste. Et Jacques Hury? Il aimait toujours Violaine, c'était toujours elle dont il gardait le souvenir douloureux et rayonnant à la fois, l'image de la jeune fille qui l'a attendu un matin lucide dans le jardin de la maison paternelle. Au moment de sa mort, il la salue avec les mêmes mots qu'au jour de leurs fiançailles et de leur séparation: „O ma fiancée, à travers les branches en fleur, salut!" Mais son coeur fut dominé par le même doute. Pourquoi crût-il Mara? Pourquoi se laissa-t-il échapper sa bien-aimée? Pourquoi toléra-t-il qu'on la frustrât de nous ses biens, qu'on l'aveuglât et pourquoi épousa-t-il celle qui avait fait tout cela? Et pourquoi même la résurrection de son enfant ne lui suffit pas pour croire à son ancienne fiancée? Violaine même le comble de reproches à ses derniers moments:

O homme intelligent et avisé
Comment vous êtes-vous laissé ainsi
Abuser par de simples femmes?
Tout de suite — comme il vous a été bien croire que
je n'étais qu'une femme sans honneur et sans vertu.

A quoi Jacques répond: „Plus facile que de croire au bonheur"³.

Dans la troisième variante cette hésitation est aussi postérieurement motivée, Jacques a été déjà marié une fois, il a respecté et plaint sa première femme, mais son affection protectrice ne lui avait jamais été rendue. Un véritable amour ne suffit-il pas pour guérir une ancienne blessure? Tout compte fait, ce n'est pas le cas de Jacques Hury et de Violaine. Le rôle de Jacques, le sien aussi, semble être distribué et fixé d'avance, c'est le rôle du doute, de l'attente, de l'amour souffrant et taciturne — et du devoir de rester fidèle à Mara, à celle qui est plus faible, plus souffrante, plus malade encore que lui. Si le sacrifice de Violaine sauve toute une famille et Pierre de Craon en premier lieu, le sacrifice de Jacques Hury — un sacrifice qui loin d'être conscient est destiné pourtant à sauver sa femme qu'il sert, en se sauvant... C'est Jacques qui fera apprendre à Mara la valeur de la miséricorde de Violaine,

³ P. Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, p. 16.

et celle-ci même est réduite à l'impuissance en face de sa soeur sans le sacrifice et la compréhension généreuse de Jacques. C'est lui qui la conduira à Violaine et à la lumière de la compréhension de son propre sort.

Par suite de ces analyses de motivations et de caractères le mot fatalité ou prédestination nous hante, nous revient sans cesse. Tous les efforts de Claudé auraient-ils abouti à ces formules? Et le caractère chrétien de la pièce, où reste-t-il? Et les lignes horizontales auxquelles Claudé a consacré tant d'attention et tant de soins? Jacques Madaule a déjà fait allusion à ce sens doublement mystérieux de la pièce.

„Le drame est construit à la façon des tragédies antiques où les destinées humaines sont conduites par une fatalité qui se découvre à certains signes ou par les oracles obscurs. L'homme trébuche dans les ténèbres et se débat vainement contre une loi inhumaine. Dans l'univers chrétien la Providence a remplacé la fatalité. En un sens, elle demande bien davantage. Oedipe pouvait maudire les dieux; mais nous ne pouvons, sans nous condamner nous-mêmes, condamner Dieu. Ce qu'il nous demande, ce n'est pas de subir sa loi, mais de l'accepter avec amour et de l'embrasser comme le Christ étreint la Croix”⁴.

Donc, la fatalité est remplacée par la notion chrétienne de la Providence. Mais cette substitution relève en même temps ce que Claudé avait appris de l'esthétique de l'antiquité. Accepter une loi au lieu de la violer, c'était le ressort du sort de Prométhée et d'Antigone. Mais il faut un chemin assez long et assez pénible pour ceux qui sont condamnés ou élus pour comprendre et pour faire changer même leur sort, ou pour employer les mots de Claudé, pour participer aux buts de la Providence.

Les caractères de la pièce affirment ces influences de l'antiquité.

Pourquoi Mara hait-elle Violaine? Est-ce un sentiment raisonnable, motivé par la jalousie, par un sentiment confus d'infériorité? En partie, oui. Mais est-ce suffisant pour rendre compréhensible la haine contre une soeur qui ne lui faisait que du bien, qui avait renoncé à son bien-aimé en sa faveur, qui lui avait abandonné tous ses biens et avait même ressuscité son enfant? Pourquoi l'avoir aveuglée? Pourquoi la tentative d'assassinat? On est tenté de ne pas comprendre les motifs de son comportement, ou bien ces motifs sont bien plus compliqués que ceux de n'importe quel protagoniste de tel ou tel drame moderne. Le caractère de Mara ne peut être expliqué que par la connaissance ou le pressentiment d'une fatalité ou d'un destin surhumain conçu dès le début.

Et Violaine? Au cours de la pièce on aurait quelquefois envie de lui crier: n'abandonne pas celui que tu aimes! Ne renonce pas à la vie,

⁴ J. Madaule, *op. cit.*

au bonheur! Pourquoi donnes-tu un baiser à Pierre de Craon qui est lépreux et que tu n'aimes pas? Pourquoi tu ne t'expliques pas toi, à Jacques qui t'aime? Pourquoi agir toujours contre ta propre nature? Est-ce juste ou raisonnable de se priver de tout et pour rien. C'est plutôt maladif...

Il n'y a d'autre réponse que le caractère même de Violaine. Nous ne voyons rien des relations de cette jeune fille avec son Dieu, une seule chose est certaine, que sa miséricorde est plus grande que la force de sa propre nature et de ses relations, l'amour-devoir et la pitié prévaut sur l'amour spontanément surgi du fond de son coeur. Est-ce une vocation ou bien un penchant schizoïde inconscient qui, à ce jeu de mystère moyenâgeux pourrait donner un sens psychologique tout moderne? Rien n'est vrai de cela. Les actes conscients ou inconscients de Violaine (parce qu'il s'agit d'une jeune fille toute pure et presque naïve) ne peuvent être motivés que par sa foi; la grandeur de celle-ci détermine les cadres élargis à l'infini de son amour-devoir qui absorbe tous les traits de l'amour intellectuel — de l'*amor intellectualis* du Moyen Âge. On la pourrait imaginer frustrée de grâce, étant conduite seulement par la force vigoureuse de la volonté en se brisant pour sa vérité conquise pleine d'angoisse et de cris tragiques en exigeant la grâce ou le rôle héroïque qu'elle aurait choisi ou revendiqué. Mais *L'Annonce faite à Marie* n'est ni un drame cornélien, ni un drame d'orgueil comme certaines pièces de Mauriac, Violaine est élue dès les premiers moments pour se briser et à ce prix, sauver non seulement sa famille mais le mariage de Mara et de Jacques aussi. Elle est élue pour le bien tout comme Mara semble être élue pour le mal.

Stanislas Fumet résume ainsi l'étrange complexité du théâtre claudélien: „Chaque fois [...] qu'il ne représentera pas les saints Claudel découvrira les ténèbres du coeur des hommes et il mettra leurs pensées à nu dans un jour impitoyable où la psychologie particulière offenserait la splendeur du monde. Ainsi tout son théâtre est cruel”⁵. Claudel protestant? Ou partisan d'une fatalité irrémédiable et irrévocable? Ce qu'on doit dire dès les premiers moments, c'est que malgré toute apparence il ne s'agit pas de cela. Mais prenant en considération les efforts laborieux du poète pour motiver son action, pour essayer de rendre au drame des éléments nécessaires issus des conflits noués entre les caractères diamétralement opposés, nous devons constater que ces efforts dévoilent à peine la présence d'une doctrine chrétienne sur la grâce plus rigoureuse et plus complexe que celle de la philosophie scolastique et dont les éléments remontent à la philosophie pythagoricienne qui était en étroite connexion

⁵ S. Fumet, *Claudiel*, Paris 1958, p. 47.

avec l'esthétique de l'antiquité, surtout avec celle d'Eschyle qui était lui-même partisan de Pythagore. D'autre part, sa conception sur la liberté et sur la valeur du sacrifice reflète aussi l'influence esthétique et idéologique même de la tragédie antique. La couleur locale chrétienne et la foi profonde de l'auteur peut être clairement discernée de la base esthétique et philosophique trop complexe.

Les remaniements ultérieurs et les trois versions en témoignent assez. Les protagonistes étaient d'abord verticalement liés à une vocation, à leur destin ou bien à l'intention de Dieu. Dans les premières versions Pierre de Craon avait trop connu Violaine pour ne pas se référer à cela, séducteur divin, conscient de sa vocation de se mêler du sort de la jeune fille, il l'exhorte au sacrifice, il prétend orgueilleusement à être presque l'ange Gabriel de Violaine. „C'est ainsi que le destin frappe à notre porte” — dit-il à Violaine, et puis:

O Violaine! il y a un vieux drame qui parle
d'un frère et d'une soeur,
Qui après une longue séparation se retrouvent, par
la volonté des dieux, et voici qu'ils se reconnaissent.
Mais je puis produire des signes plus sûrs
Qu'une mèche de cheveux coupés et l'impression d'un pied dans la terre fraîche
Et de vous je ne demande aucune garantie⁶.

Dans la première version l'attitude de Pierre de Craon manque d'égoïsme, il est messenger de Dieu et Violaine ne sait que trop bien qu'elle doit prêter attention à ses paroles. Elle aime Jacques, elle est pourtant avide d'écouter ce que l'autre lui annonce.

VIOLAINÉ

Ne dit-on point que les femmes sont curieuses?
Achève donc
De m'expliquer cet amour que vous dites⁷.

Et le bâtisseur des ponts l'éclaircit dès le début sur le sens de sa vocation comprenant la miséricorde et le sacrifice de l'homme pour les siens.

PIERRE DE CRAON

... telle est la première partie de la doctrine.

VIOLAINÉ

Quelle est l'autre?

⁶ P. Claudé, *La Jeune fille Violaine*, p. 19.

⁷ *Op. cit.*, p. 23.

PIERRE DE CRAON

Le don à l'imitation de la générosité de notre Dieu
 Aux autres, afin qu'il n'y ait rien de mort en nous de soi.
 Celui qui donne, pour qu'il puisse donner, il est juste qu'il reçoive,
 Et qui se sacrifie, Violaine, il se consacre⁸.

Et ce sens semble être maintenu dans la version définitive aussi, et malgré toute motivation ultérieure.

De même Mara, dont la haine paraissait inexorable, est peinte comme un personnage qui est conscient de son refus aussi bien que de l'état de grâce de Violaine. Sa jalousie a d'autres mesures que l'amour d'un homme qui aussi, à son tour a été frustré de la protection du ciel, mais qui, malgré cela avait toujours humblement et consciemment aimé son devoir et la justice. Il lui fallait toute une série de crimes, à Mara, pour comprendre définitivement son destin à elle, et qu'elle n'avait rien à revendiquer de Violaine (d'abord, c'était son fiancé, ensuite ses biens, ensuite la lueur de ses yeux, ensuite sa vie même), qu'elle n'avait rien à lui reprocher parce que toutes les deux elles étaient élues pour quelque chose, seulement son salut à elle était lié au sacrifice de Violaine et à la compréhension de Jacques. Mara convertie reconnaît ainsi son erreur parlant à Violaine:

MARA

Je comprends ce que tu veux dire et que tu n'es point libre de faire toute chose à ton gré,
 Et que tu n'es point la marchande qui vend les fruits, mais comme l'arbre même qui les fait.
 Mais encore les fruits sont-ils toujours pour être mangés, et l'arbre doit compte à qui l'a planté, quelle que soit la terre où il pousse⁹.

Henri Guillemin, dans son livre qui est même aujourd'hui la récapitulation la plus magistrale de l'esthétique claudélienne¹⁰ nous a appris comment nous devons nous rapprocher à certaines images et symboles claudéliens. „L'arbre qui fait les fruits” c'est justement la personnalité et la nature de Violaine même, cette nature pleine de charité et de miséricorde qui suit ses propres lois même lorsqu'il s'agit de renier une partie de soi-même, et peut-être une partie plus essentielle de sa personnalité. Ce serait donc un déterminisme latent? Mais l'image en révèle en même temps une idée de causalité et de finalité. „Les fruits sont-ils toujours pour être mangés, et l'arbre doit compte à qui l'a planté quelle que soit la terre où il pousse”.

⁸ *Op. cit.*, p. 23.

⁹ P. Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, p. 98.

¹⁰ H. Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, 1955.

Ce qui nous intéresse de la conception de Claudiel en premier lieu, c'est la composition, la genèse et la structure de sa pièce. Par suite de ces analyses nous pouvons constater que malgré les motivations ultérieures, malgré l'introduction de plusieurs personnages également importants à la scène, malgré la participation de ceux-ci aux événements primordiaux et décisifs de l'action, le conflit dramatique — tout comme dans les tragédies antiques — est déterminé d'avance et prend son origine dans la personnalité des héros qui en face de leur sort ou leur vocation semblent être liés, et ne recouvrent leur intégrité, leur santé qu'en renonçant à une certaine partie de leur „moi" et au prix de ce sacrifice ils réussissent à retrouver ce qui est constant et d'un prix ineffaçable. Seulement, la fatalité grecque y est remplacée par la notion chrétienne de la Providence, et l'appel des pouvoirs opposés des Moïra et des dieux bien- ou malveillants par la notion de la grâce. Cette question est une des plus compliquées de l'oeuvre claudélienne.

Il ne faut pas oublier d'autre part que *L'Annonce faite à Marie* est un drame de famille au sens moderne et antique du mot. Anne Vercors quitte sa famille et ce simple départ contribue à déranger l'équilibre de toute une communauté qui faillira de tomber dans l'anarchie jusqu'au moment où l'équilibre sera rétabli par le sacrifice ultime de Violaine et par le retour du père.

De Sophocle et d'Eschyle nous connaissons six drames de famille, c'est-à-dire deux trilogies: l'*Oedipe*, l'*Oedipe à Colone* et l'*Antigone* de Sophocle, l'*Agamemnon*, les *Coéphores* et les *Euménides* d'Eschyle. Ces dernières, Claudiel les a traduit, et l'*Agamemnon* encore en 1896. Le drame de famille comme genre littéraire déconcerte trop le lecteur ou le spectateur pour qu'il puisse établir ses traits de caractère spécifiques. Une chose est certaine: les drames de famille modernes, par exemple d'Ibsen, de Gorki ou d'Anouilh relatent la décomposition inévitable d'une famille, mais ce n'est qu'une décomposition toute rationnelle dont les ressorts psychologiques, sociaux et même biologiques sont ou deviennent apparents au cours de l'action, tandis que les drames antiques (et l'*Annonce faite à Marie* semble suivre cette lignée-là), dont le conflit est noué des fils que le sort passe autour des tristes descendants de la maison des Labdacides et de Peploïdes, avaient connu la possibilité et l'art de faire arrêter la marche impétueuse des événements vers l'abîme. La fatalité était connue sous un jour plus favorable dans les pièces antiques, les Moïra impliquaient souvent la possibilité de faire changer les situations, arrêter la décomposition, défaire les liens formés par la malédiction. Il n'était pourtant qu'une seule chose capable de tout cela, le sacrifice. Tel un jeune être, pur et enthousiasmé, Antigone, suivant les lois de son coeur avait osé se révolter contre les lois sociales et inhumaines et par

son sacrifice volontaire elle a réintégré l'honneur et la renommée des Labdacides. (Oedipe n'est qu'à plaindre, Antigone est à admirer.) Tel Oreste, accomplissant l'oeuvre de la vengeance sur sa propre mère fuit les Euménides et se réfugie sous l'aile protectrice de la déesse Athéné et de l'Aréopage dont il reçoit l'absolution.

Le rôle du sacrifice dans ces drames de famille antiques et dans *L'Annonce faite à Marie* de Claudel remplit la même fonction et les conséquences d'un sacrifice volontaire découvrent aussi une analogie frappante.

D'après la philosophie pythagoricienne, le sacrifice, le concours et la participation de l'homme à l'oeuvre fatale des Moïra est indispensable. Les tragédies grecques, influencées par Platon et Pythagore¹¹ étaient fondées sur cette conception. Or, non seulement Eschyle, mais Claudel, lui aussi à son tour avait subi l'influence de cette philosophie. Les drames de son époque créatrice qui peut être située entre ses premières tentatives de jeune homme et les pièces de sa maturité offrent un tableau suggestif de cette influence. Celle-ci peut être démontrée par certains textes claudéliens même. Son petit drame ou pour le mieux son petit essai philosophique dialogué qui s'intitule *Sous le rempart d'Athènes* nous en dit long. Claudel y a lié une préface qui ne fait que trop trahir non seulement ses penchants à la philosophie pythagoricienne, mais l'exaltation de cette doctrine même. Il l'a dédiée à Barthelot et à ses fils, grande génération de chimistes.

„J'étais donc amené à écrire une espèce de dialogue ou plutôt de conversation philosophique.

Barthelot était un chimiste et sa grandeur est qu'il a substitué dans l'étude des substances aux notions vagues que les sens suffisent à nous fournir les formes accessibles à l'intelligence et à la raison, c'est-à-dire les idées de chiffre et de proportion, en un seul mot, l'idée de nombre [...].

Le nombre ou la proportion peut être considérée en quelque sorte à l'état d'immobilité définitive, tel par exemple que les figures géométriques et architecturales le fixent devant nos yeux.

Le mathématicien en titre des analyses, le Pythagoricien en titre des symboles. C'est une contemplation du connu.

Mais ce n'est pas la contemplation des choses connues qui intéresse un inventeur comme Hermas: sa vocation essentielle est d'aller du connu à l'inconnu. Son attitude n'est pas de contempler mais d'interroger.

Pour faire comprendre cet art d'interroger, j'emploie trois comparaisons:

¹¹ Voir G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of Drama*, London 1950, p. 204—212.

La première est celle du pêcheur à la ligne qui invite les poissons au moyen d'un fil, d'un hameçon et d'une amorce;

La seconde est l'exemple de Socrate qui accouche les esprits de la vérité qu'ils recèlent à leur insu;

La troisième est la pratique des politiciens ou, comme disent les Grecs, du démagogue qui agit à l'égard d'une assemblée comme Socrate à l'égard des individus, et qui, d'opinions confuses et enchevêtrées, réussit à dégager une décision cristallisée dans le vote, c'est-à-dire dans un chiffre.

Et de même le savant sous l'amas confus et embrouillé de phénomènes naturels, dégage la loi [...].

Mais l'attitude du savant à l'égard de la nature n'est pas seulement une attitude d'interrogation, c'est une attitude de domination. Nous ne connaissons pas seulement la nature par ce que nous lui ajoutons, les faits sont une espèce de matière première entre nos mains. Nous pouvons intervenir dans la création [...]. Il faut créer pour comprendre" ¹².

L'auteur s'avouait ouvertement partisan de ces idées-là. „Nous pouvons intervenir dans la création" ... „il faut créer pour comprendre" — ces paroles impliquent non seulement l'idée claudélienne qui se détachant d'un déterminisme bourgeois trop unilatéral superpose les lois humaines (lois spirituelles ou lois sociales) aux lois de la nature, mais elles impliquent toute la dramaturgie de l'écrivain basée sur une certaine prédestination, sur un certain manque de liberté donné d'avance dans les situations, mais qui garde en même temps la possibilité d'être détruite et recrée au fur et à mesure que les héros reconnaissent en eux leur meilleure nature, celle de la pitié, de la justice ou de la grâce, et dans un sacrifice plein d'élans et d'énergies lumineuses abandonnent leur ancien moi, non pour le tuer, mais pour le transformer. Les traités philosophiques de Claudel (*Connaissance du Temps*, 1903; *Traité de la connaissance du monde et de soi-même*, 1904, et la *Connaissance de l'Est*, 1900—1905) témoignent aussi de cette conception. Connaître, c'est co-naître pour Claudel, c'est-à-dire participer activement à l'existence des choses. Vivre, ce n'est qu'une participation.

„La philosophie de Claudel a toujours été une philosophie de l'être qui se reporte à l'intelligence, non une mystique" — dit de lui Fumet ¹³.

Participer à l'existence en la transformant, c'est le sens du découpage des personnages, moyen artistique d'un symbolisme moderne et antiquisant à la fois dont nous avons déjà parlé à propos du *Livre de Christophe Colomb*. L'élément changeable de la personnalité et les conséquences issues de la lutte de celle-ci et les rapports de certains individus avec

¹² P. Claudel, *Sous le rempart d'Athènes* (Explications préliminaires).

¹³ S. Fumet, *op. cit.*, p. 36.

leur propre sort influent et sont même destinés à influencer sur les rapports d'autres individus avec leur sort à eux. Cette préface nous renseigne aussi de cela.

„J'ai eu l'idée de doubler chacun des personnages d'un autre personnage semblable, mais muet qui lui sert en quelque sorte d'ombre ou si l'on veut, de témoin, en employant ce mot non seulement dans le sens juridique mais comme le fait par exemple un ingénieur ou un physiologiste. L'un des personnages représente ce qui parle, ce qui intervient dans le drame, et l'autre simplement ce qui est permanent, ce qui existe, ce qui est occupé à nous regarder pendant que nous agissons. C'est ainsi qu'aux belles colonnes qui entourent le chœur de la cathédrale de Mans est accolé un mince fuseau qui en résume silencieusement l'élan et la sveltesse”¹⁴.

Et voici la distribution des rôles:

1. LA JEUNE FILLE

2. LA SECONDE JEUNE FILLE

Elle ne dit rien et elle est simplement comme l'ombre de la première.

3. L'ÉTRANGER AVEUGLE

Il a un bandeau noir sur les yeux.

4. LE SECOND ÉTRANGER AVEUGLE

Il ne dit rien, il est simplement comme l'ombre du premier à qui il est tout semblable.

Les personnages 2, 3 et 4 arrivent sur la scène en se tenant par la main, à la suite de la première jeune fille.

5. LE PAPHLAGONIEN

6. LE JEUNE HOMME N° 1

7. LE JEUNE HOMME N° 2¹⁵

Le découpage des personnages appartient donc à cette philosophie, ce n'est qu'une réalisation artistique moderne d'une ancienne conception. Mais le même découpage, la même lutte peuvent être retrouvés dans une personnalité autonome telle que Violaine. La tension dramatique est assurée par l'antagonisme qui se révèle non seulement entre les personnages, mais entre les éléments contradictoires qui commencent à lutter à l'intérieur même d'une seule personnalité.

Cette philosophie, la philosophie pythagoricienne est d'ailleurs en étroite connexion avec le platonisme qui nourrissait la majeure partie de l'oeuvre d'Eschyle. A l'opposé de la philosophie d'Aristote dont l'entité est une notion ayant un sens unique, les pythagoriciens et les partisans de Platon distinguent l'élément permanent de l'élément changeable de la nature et de la personnalité. Nombreuses branches avaient poussé au cours de l'histoire de cet arbre, le nominalisme, le néo-platonisme et bien

¹⁴ Sous le rempart d'Athènes (Explications préliminaires).

¹⁵ P. Claudel, Sous le rempart d'Athènes (Personnages).

d'autres, elles avaient représenté quelquefois même certaines tendances matérialistes ou matérialisantes. Au cours du développement de la philosophie de l'Église la philosophie platonicienne influait surtout sur les doctrines de saint Augustin sur la grâce. La lignée Pythagore-Platon-saint Augustin-Jansenius-Bergson est clairement discernable dans l'histoire de la littérature française aussi.

Nous n'avons pas affaire ici à l'examen de l'idéologie de Claudel. Louis Perche, dans son étude jointe à un choix de textes claudéliens disserte longuement sur la philosophie de l'écrivain¹⁶ sans en chercher les sources. Nous pouvons constater que doctrinalement Claudel appartenait à cette lignée, et non seulement doctrinalement, mais par la réalisation artistique de ses idées aussi qui tout en étant chrétiennes avaient absorbé les lueurs d'une conception antique sur les motifs du sort. Quant à la grâce, Claudel semble l'expliquer d'une manière pythagoricienne; à son avis, nous avons notre sort et certes, une sorte de prédestination, mais la lutte des éléments changeables et permanents de l'individu, et la lutte d'autres individus avec leur sort à eux peuvent contribuer à une épuration graduelle de toute une communauté. Si l'homme n'est pas libre tout à fait, il peut reconquérir la liberté. Si tout est condamné à la destruction, la beauté et le véritable amour, issus du sacrifice, survivent à tout.

Au centre de la dramaturgie claudélienne c'est donc ou la question de la liberté ou la question de l'amour ou la question du sacrifice qui occupe le premier plan et ce sont celles-ci qui maintiennent une dramaturgie aussi moderne qu'antiquisante: la participation de quelques personnages dans la même aventure spirituelle qui malgré la tension, malgré quelques éléments périssables de l'individu finit par apporter les fruits de la paix et de la réconciliation. Antigone, Oreste et Violaine appartiennent à la même lignée. Au cours de l'action ils s'engagent à la lutte tous les trois, et après leur sacrifice la face du sort se change et ils seront soulevés au niveau du bonheur après les souffrances indispensables à cet état.

C'est le sens du sacrifice de Violaine, et Claudel — à l'opposite de la philosophie scolastique — parvient à une conception qui tâche de mêler l'élément individuel à l'élément commun de chaque personnalité. La participation de l'individuel dans la lutte commune pour la grâce semble être foncièrement nécessaire pour lui.

Sur le plan de sa dramaturgie il réalise ses idées en esquisant des caractères liés dès le début à leur sort, mais qui, dans une coopération mystérieuse deviennent une sorte d'appui des autres et par cela, le sort

¹⁶ L. Perche, *Paul Claudel*, Paris 1948.

est transformé en une liberté reconquise, c'est-à-dire il devient un nouveau destin.

L'Échange et *Le Partage de Midi* sont construits de la même façon. *L'Échange*, antérieur aux premières versions de *L'Annonce* est écrit en 1893—1894 en Amérique et dans les circonstances qui donnent bien à penser. „Le sujet de *L'Échange* [...] est le suivant. L'esclavage où je me trouvais en Amérique m'était très pénible, et je me suis peint sous les traits d'un jeune gaillard qui vend sa femme pour recouvrer sa liberté. J'ai fait du désir perfide et multiforme de la liberté une actrice américaine, en lui opposant l'épouse légitime en qui j'ai voulu incarner la »passion de servir«. Tous ces rôles sortent tout entiers du thème, comme dans une symphonie on confie une partie aux violons et telle aux bois. En résumé, c'est moi-même qui suis tous les personnages, l'actrice, l'épouse délaissée, le jeune sauvage et le négociant calculateur”¹⁷.

L'aveu subjectif du poète „l'esclavage où je me trouvais en Amérique” — nous paraît pour le sujet de cette étude moins intéressant que sa phrase „tous ces rôles sortent tout entiers du thème” et le contraste du „désir perfide et multiforme de la liberté” et de „la passion de servir”. Claudel y avoue que ces rôles ne sont que des incarnations artistiques du thème, c'est-à-dire d'une pensée préexistante et d'un sort formé d'avance. D'autre part il oppose la liberté (la fausse notion de la liberté bien entendue) telle qu'il l'a vue dans son entourage capitaliste et l'anarchie morale de l'âme à l'obéissance et à la fidélité d'une épouse et au travail constant d'un homme honnête, mais malheureux, et pour cela, avide de l'argent. Lechy Elbernon et Louis Laine sont formés de la même matière, de même que Marthe, la Douce-Amère et Thomas Pollock Nageoire se ressemblent d'une manière étrange. C'est un peu le thème des *Wahlverwandtschaften* de Goethe. Mais la sympathie de Marthe et de Thomas Pollock Nageoire y reste latente et presque inconsciente, Marthe lutte jusqu'à la fin pour reprendre son mari, Louis Laine de Lechy Elbernon. Nous sommes portés pourtant à croire que ce n'est plus de l'amour, c'est de l'attachement et de la fidélité.

Nous avons déjà dit que Claudel jeune ne savait guère écrire des dialogues pleins de répliques frappantes. Tout au contraire! La composition de ses drames de jeunesse exigeait même qu'il ne s'exercât que dans de grands monologues des héros solitaires. A partir de *L'Échange* abondent les dialogues qui frappent le spectateur par leur allure vive. Mais il n'y a cependant que trop d'apparences dans la sincérité supposée mutuelle des personnages. Lechy Elbernon se vante de ses valeurs dans une scène de *L'Échange* pour conserver l'amour de Louis. La Douce-Amère

¹⁷ Cité par P. Champion, *Marcel Schwab et son temps*, p. 271.

bonne et belle, innocente et sage ne se réfère qu'à sa foi profonde, qu'à son devoir. Elle ne dit pas qu'elle aime Louis. Pourtant, elle l'aime sincèrement, non de l'amour-passion, mais de l'amour-devoir. Ses paroles, elles sont pourtant tendres et émouvantes.

LECHY ELBERNON

J'ai vécu librement et tu sais que j'en ai connu d'autres avant toi.
 Mais je l'ai oublié, et maintenant, c'est toi que j'aime.
 Aime-moi! Vois quelle belle dame je suis!
 En vérité tu n'es pas fait pour cette vie
 De vivre au long de ta femelle comme le cheval près de la jument, et on
 n'attellera pas avec l'ânesse l'élan couleur d'écorce.
 Viens! sois libre!
 Que diras-tu quand tu entendrais souffler le vent d'hiver sous la porte?
 Songe aux forêts! Rampant jusqu'au front de la branche qui plie,
 La tête en bas, tu voyais sous toi les cimes d'arbres émerger du brouillard
 au fond de l'abîme et la chouette jaunâtre dans la lumière de la lune.
 Songe aux courants d'eau clairs-obscur où l'on voit les énormes poissons gris:
 Le saumon et la muskalongee!
 Aime-moi, car je suis belle! Aime-moi, car je suis l'amour, et je suis sans
 règle et sans loi!
 Et je m'en vais de lieu en lieu, et je ne suis pas une seule femme mais plusieurs,
 prestige, vivante, dans une histoire inventée!
 Vis! sens en toi
 La puissante jeunesse qu'il ne sera pas aisé de contraindre
 Sois libre! le désir hardi
 Vit en toi au-dessus de la loi comme un lion!
 Aime-moi, car je suis belle! et où s'ouvre la bouche, c'est là que j'appliquerai
 la mienne.

LOUIS LAINE

à Marthe:

Et toi, qu'as-tu à dire?

MARTHE

O Laine, tu m'es uni par un sacrement
 Et par une religion indissoluble.

LAINE

Et puis?

MARTHE

N'écoute pas ce qu'elle dit, car tout cela n'est que mirage et mensonge.

LOUIS LAINE

Et encore?

MARTHE

C'est tout.

Je suis pauvre, je suis sotte, je suis laide, je suis jalouse¹⁸.

¹⁸ P. Claudé, *L'Échange*, p. 232—233.

Le dialogue n'avance pas ici la force qui prendrait son origine de l'opposition de deux passions, mais il est mis en mouvement par l'opposition d'une passion et d'un devoir, Lechy Elbernon, l'ivrogne, et Louis Laine, voleur et adultère qui est capable de vendre sa femme n'agissent que par des ressorts. Thomas Pollock Nageoire est lui-même hésitant, c'est Marthe qui regagne graduellement sa véritable liberté, en accomplissant „des lois” tout comme l'Oreste repentant d'Eschyle ou comme Antigone.

L'action et le dégagement de celle-ci est déterminé par le crime de Louis Laine qui s'enfuit avec l'argent de Thomas Pollock Nageoire et son cheval le ramène mort. C'est son crime et celui de Lechy Elbernon qui fait incendier la maison de son ancien amant, qui rendra possible l'alliance de Marthe et de Thomas. C'est la *felix culpa* de saint Augustin et c'est la fatalité à double face des Grecs. Rien n'est en vain dans le monde. Un meurtre et un incendie ont pour conséquence la possibilité qu'une femme puisse aimer un homme digne d'elle et qu'un homme puisse enfin se détacher de son affreux besoin d'affaires et d'argents.

La fatalité, le sort, ou en employant la terminologie claudélienne, la Providence est exprimée et assurée par la mise en mouvement des caractères immuables. La lutte à l'intérieur d'un seul caractère reste souvent cachée et mystérieusement voilée dans plusieurs tragédies claudéliennes. Nous n'apprenons l'amour invincible de Violaine pour Jacques que dans les derniers moments de sa vie. Et la sympathie de Marthe pour Thomas Pollock Nageoire reste cachée, n'influe pas sur sa fidélité douloureuse à son mari indigne. Claudel ne représente que ce qui est apparent, le reste est couvert sous la brume colorée d'une poésie presque inanalysable et symbolisant tout ce qui est difficilement saisissable dans la conscience humaine.

Le Partage de Midi est une tragédie où la victoire et la suspension du sort reviennent tour à tour. Un sort à quatre visages. Ysé, une femme entre trois hommes avait épousé De Ciz, caractère faible, balançant toujours entre ses projets et son manque d'énergie de les mener jusqu'au bout. Elle aurait dû choisir Amalric, un amour de jeunesse, amour inconscient. Mais maintenant voici Mesa, un autre faible qui l'attire vers l'adultère. Ils envoient De Ciz vers la mort certaine. Mesa et Ysé s'aiment, leur union est conclue dans le cimetière de Hong-Kong. Mais de la rivalité des deux hommes, c'est Amalric qui sortira vainqueur. Mesa s'enfuit avec sa blessure prise pour inguérissable. Orgueilleux il revendiquait jadis la vocation religieuse.

„Je suppose un homme qu'une vie errante et des préoccupations probablement pour lui plus intéressantes ont jusqu'à midi, jusqu'à la fin de sa jeunesse séparé du sentiment et même de la pensée de tout amour humain.

Quand le rideau se lève, il est sur un bateau en pleine mer qui le ramène vers la Chine. Après tant d'aventures il vient de courir la plus haute, celle de la vocation religieuse, la conquête du Soleil, le coup de main sur Dieu. Son orgueil, sa dureté, son incapacité à se dépouiller de lui-même l'ont éloigné du Bien suprême. Il est là désormais sans aucune force, épuisé par ce grand effort, ayant pour la première fois pris la mesure de sa faiblesse, sans autre perspective devant lui qu'une vie désormais insipide et sans but à mener à l'autre bout du monde au milieu d'une solitude ininterrompue¹⁹.

Au commencement du drame Mesa vit dans cette atmosphère d'échec, dans la conscience d'avoir été repoussé. „Mesa, je suis Ysé, c'est moi" — lui disait la femme sans comprendre elle-même la signification de cette petite phrase mystérieuse qui est la clé de la pièce, une fatalité annoncée d'avance. Voulait-elle lui dire, Ysé, qu'elle se considérait pour la femme unique dont l'amour même est chargé de mystères? N'est-ce pas elle qui pour la première fois ait eu pitié de Mesa? Et Mesa, dans son orgueil méritait-il autre chose que de la pitié? La pitié même de cette Ysé qui jeune fille, ne se reconnaissait pas et maintenant est malheureuse dans un mauvais mariage.

Tous les quatre, il sont devant la nécessité d'un choix. Cette atmosphère où chaque mot, chaque mouvement apporte une signification est exprimée par le symbole du midi, signifiant la partie moyenne de la vie aussi bien qu'une frontière entre une vie antérieure et entre une vie nouvelle.

Midi au ciel. Midi au centre de notre vie [...] Voici l'âge où il est inquiétant d'être libre.

Et me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout
Que l'on ne voit rien d'autre²⁰.

La mer, le soleil, le midi ne servent qu'à exprimer cette lueur éblouissante où notre sort change de visage. Dans la lueur du péché Ysé reconnaît que c'est Amalric qu'elle aurait dû choisir. Elle quitte Mesa, qui abandonné et humilié sera maintenant capable d'un véritable attachement, il est prêt de sauver Ysé et Amalric même qui cernés dans la ville révoltée attendent la mort. Mais maintenant, c'est Ysé qui refuse de suivre Mesa. Elle a compris que même son attachement à Amalric n'était que mensonge et mirage. L'aventurier se montre incapable de comprendre ce qui est plus durable dans l'âme que la force et l'égoïsme brutal, il s'oppose aux Chinois qui, représentants d'une cause juste revendiquent leur liberté. Ysé devient consciente de cela qu'elle aurait dû être fidèle à De Ciz, dont la faiblesse

¹⁹ P. Claudel, *Le Partage de Midi*.

²⁰ *Op. cit.*

provenait des mêmes fondements que la dureté d'Amalric. Mais quelle était la passion qui l'avait attachée à Mesa? C'était plus qu'un amour. L'un a brisé l'orgueil de l'autre, ils ont été tous les deux *prédestinés* à l'épuration où ils ont abouti justement par la voie de la chute. Ils pourraient s'enfuir ensemble. C'est maintenant Ysé qui refuse. „Mesa, je suis Ysé, c'est moi” cette petite phrase ne reçoit son relief qu'à la fin. Ils meurent, tous les deux, mais dans la conscience d'une liberté regagnée et d'une épuration, fruit de leur amour.

Le même procédé peut être observé dans la trilogie, l'oeuvre la plus importante peut-être de cette époque créatrice de Claudel²¹. Ici nous retrouvons toutes les argumentations d'une dramaturgie moderne. L'auteur s'évertuait cette fois-ci à écrire une tragédie historique qui déroule de l'ère napoléonienne jusqu'à la fin du XIX^e siècle. *Le Père humilié* prend fin juste au moment où les troupes italiennes viennent de gagner leur cause, l'établissement de l'unité de leur pays.

„... quel est le sujet essentiel de la trilogie que Claudel concevait à Prague et qu'il commençait d'y écrire? C'est la naissance d'un monde nouveau dans lequel la volonté des peuples va remplacer le hasard des attributions féodales et où même le pape perdra son pouvoir temporel devant la poussée irrésistible de l'unité italienne”²².

Mais malgré tout cela, ou bien à côté de cela c'est une trilogie à l'antique, où le destin d'une famille développé parallèlement avec les grands événements historiques ne sera pas changé, c'est-à-dire accompli que dans la troisième génération.

Au centre de l'*Otage* c'est un sacrifice qui s'avère pour un événement capital déterminant l'histoire de toute une famille, le sort du pape, et un peu l'histoire de la France aussi.

Mais Sygne de Coufontaine doit pour cela renoncer à son amour, à son cousin, Georges de Coufontaine et commettre presque un péché, un mariage d'intérêt, un mariage de sacrifice avec le comte Turelure, aventurier sans scrupules, représentant du nouvel ordre. Elle doit mourir dans le plus parfait abandon, en se sentant absente de Dieu même. Turelure, devenu préfet de Louis-Philippe assiste à son agonie et c'est lui qui déclare au prêtre au lieu de Sygne: Coufontaine, adsum!

Cette devise reste aussi mystérieuse d'une part que chaque mot claudélien employé dans des situations difficiles à comprendre, d'autre part elle donne la clé à toute la trilogie. Sygne meurt non seulement pour le pape, mais pour sa nouvelle famille aussi, son sacrifice aboutira dans quelques années à la transformation des Turelure.

²¹ *L'Otage* a paru en 1911. *Le Pain dur* en 1918. *Le Père humilié* en 1920, la même année que les *Euménides* et les *Coéphores*.

²² J. Madaule, *Paul Claudel dramaturge*, Paris, p. 70—71.

L'analogie avec les trois pièces d'Eschyle traduites par Claudel est frappante. Dans l'*Agamemnon* Oreste commet un matricide qui décidera du sort de toute une famille. Dans l'*Otage* Sygne de Coufontaine se jette entre les deux partis, entre les royalistes qui malgré les crimes de l'ancien régime conservent encore quelques traditions qui à l'avis de Claudel pourraient être utiles à la nouvelle société et entre le parti des Turelure qui foule aux pieds dès le début sa vocation de soulever le peuple. Le crime d'Oreste et le mariage d'intérêt de Sygne accomplit la même fonction de mettre en mouvement une série d'événements qui, au début encore semblent aboutir à la chute du héros innocent. L'analogie peut être continuée dans l'analyse du *Pain dur* et des *Euménides*. Dans la tragédie grecque l'assassin est persécuté par les Furies, symboles de sa propre conscience, de son moi, qui malgré la malédiction qui pesait sur sa famille protestait au fond et se révoltait, en apparence en vain contre son destin. *Le Pain dur* offre un tableau saisissant de la décomposition de la société bourgeoise et de l'état où le crime engendre le crime. Louis Turelure, le fils de Sygne et du vieux Turelure abandonne sa maîtresse, Lûmir, qui lutte pour l'indépendance de sa patrie, de la Pologne. Pour extorquer de l'argent de son père, il le menace et finit par le tuer. Il épouse Sichel, la maîtresse de son père, jeune intellectuelle juive qui revendique la liberté de sa race tout comme la pure Lûmir de la sienne. Mais ces problèmes restent secondaires pour les Turelure, ils s'abîment dans la corruption.

La scène du *Père humilié* qui est la clé de voûte de la trilogie de Claudel, tout comme les *Coéphores* est celle de la trilogie d'Eschyle, se passe à Rome. Pensée, fille de Turelure et de Sichel est une enfant merveilleusement belle, mais aveugle. Les deux neveux du pape, Orian et Orso s'éprennent d'elle. D'abord, elle semble préférer Orso, puis elle choisit Orian. Celui-ci a été destiné à vocation religieuse, ce n'est que par lassitude, par l'effet du doute (ses sympathies secrètes allaient aux insurgés) et ce n'est que par pitié qu'il se saisissait de Pensée. („Il faut beaucoup d'eau pour baptiser une Juive" — lui avouait Pensée sa solitude.)

Orian meurt en défendant le pape, mais il envoie sa tête dans une corbeille à fleurs à Pensée. Orso deviendra le père légitime de l'enfant de son frère, mais tout en épousant Pensée, il se décide à se faire de nouveau soldat, maintenant pour défendre la France contre les Prussiens et mourir dans ce combat juste.

L'unité de l'Italie est rétablie, et l'âme de Pensée sauvée. Il fallait le péché d'Orian, la pitié pour l'âme de la jeune fille pour que tous les deux apprennent une vérité, une vérité à la mesure de Claudel et qu'il voulait déjà exprimer dans *La Ville* aussi: la nécessité d'une réconciliation des révolutions avec un christianisme épuré.

La trilogie finit donc dans l'utopie, mais dans une utopie caractéristi-

que à l'art de Claudel. Mais la troisième étape, *Le Père humilié* reflète fidèlement le point final de la trilogie d'Eschyle, dans les *Coéphores* Oreste et toute sa famille reçoivent non seulement l'absolution, mais la justification céleste et sociale à la fois. La fatalité avait changé de visage par l'effet du sacrifice d'un Oreste, d'une Sygne, d'un Orian pur.

Les Grecs avaient souvent complété leurs trois pièces tragiques formant une unité par une comédie, par une farce au sujet tout différent, mais qui exprimait la même idée que l'ensemble des pièces tragiques. Les farces d'Eschyle et de Sophocle avaient été perdues, ce ne sont que les savants qui nous renseignent de leur existence²³. Mais l'intention de Claudel était la même, en écrivant *Protée*, farce lyrique parue après *Le Père humilié*. Les deux Hélènes, toutes les deux gentilles et véritables au fond n'étaient que les deux visages de la même pensée.

„Pas plus que dans le théâtre athénien, il n'y a chez Claudel de rapport direct entre le drame satyrique et la trilogie qu'il est censé compléter [...]. Pourtant, *Protée* n'est pas sans affinités assez profondes avec les trois drames que nous venons d'analyser, et où la femme joue un rôle décisif”²⁴.

La femme: c'est l'idée pour Claudel, où le reflet platonicien des idées par lesquelles les routes de l'histoire se convergent et se réunissent dans l'amour qui a assez de force de suspendre les lois d'un destin inexorable.

Pour résumer brièvement ce que nous venons de dire: en analysant quelques drames claudéliens qui suivaient ses premières tentatives d'écrivain (*Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*) et qui précédaient ses oeuvres de maturité (*Le Soulier de Satin*, *Le Livre de Christophe Colomb*) nous sommes parvenus à la constatation que Claudel a continué même à cette époque créatrice de sa vie à employer dans ses tragédies certains procédés pris de l'antiquité. *L'Annonce faite à Marie* est un drame de famille où Claudel fait valoir les lois d'un sort destiné d'avance (trahies par motivations ultérieures) et qui se manifestent surtout dans la formation des caractères. Le rôle du péché dans le monde et celui du sacrifice volontaire aussi bien que la possibilité de faire changer la destinée et reconquérir la liberté humaine sont motivés par la philosophie pythagoricienne, et c'est de là que les doctrines de Claudel sur la grâce, suivant aussi de près celles de saint Augustin, prennent leur origine. La philosophie pythagoricienne avait servi de même de base aux tragédies d'Eschyle que Claudel traduisait aussi dans cette époque créatrice de sa vie. *L'Échange* et le *Partage de Midi* suivent, eux aussi de près, cette conception. Et la composition, et la structure de la trilogie de l'écrivain composée de *l'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié* trahissent des analogies

²³ Voir G. Thomson, *op. cit.*, et J. Csengery, *Préface à la traduction hongroise des oeuvres complètes d'Eschyle*.

²⁴ Madaule, *Paul Claudel dramaturge*, p. 96.

frappantes avec l'*Orestie* d'Eschyle qu'il avait traduite avant et après de créer sa propre trilogie. Les trois étapes de la cérémonie archaïque des Grecs y sont encore clairement discernables: L'envoi (*pompé*) dans l'*Otage*, l'ordalie ou le concours (*agón*) dans *Le Pain dur*, et le retour glorieux (*kómos*) dans *Le Père humilié*.

Par ces analyses et par ces recherches nous n'avons pas épuisé tous les problèmes que soulèvent les tragédies de Claudel. L'influence du théâtre japonais et chinois par exemple est une question qui attend à être résolue aussi bien que le rôle de l'amour et la fonction dramatique du platonisme de l'auteur.

CLAUDEL I TRAGEDIA ANTYCZNA (II)

STRESZCZENIE

Autorka, rozpatrzywszy w pierwszej części tej rozprawy niektóre młodzieńcze sztuki Claudela i dwa dzieła z okresu jego dojrzałości twórczej, doszła do przekonania, że struktura tych dramatów wykazuje pod więcej niż jednym względem wpływ starożytnej dramaturgii, wypracowanej i praktykowanej przez twórców takich, jak Aischylos i Sofokles. Jeśli idzie o formę — struktura tych dramatów zdaje się opierać na wielkich monologach bohaterów samotnych, na obecności w centrum dramatu jednego tylko protagonisty, otoczonego chóralnym śpiewem osób epizodycznych. Są to zatem dialogowane oratoria z jednym bohaterem głównym i z chórem. Pomiędzy pierwszymi sztukami Claudela a pomiędzy dziełami jego twórczej dojrzałości znajduje się seria dramatów, których konstrukcja nie wydaje się na pierwszy rzut oka zgodna z tymi założeniami. Druga część rozprawy stara się udowodnić, że dramaty z tego okresu twórczości Claudela również podległy wpływowi dramaturgii starożytnej. Podczas gdy pierwsza część rozprawy zajmowała się jedynie sprawami dotyczącymi formy i artystycznej struktury niektórych sztuk — to część druga została poświęcona analizie samej genezy kilku dramatów (przede wszystkim *L'Annonce faite à Marie*), analizie charakterów i samej idei Claudela. W wyniku rozpatrzenia przeróbek oraz motywacji w *La Jeune fille Violaine*, przetworzonej potem w sztukę zatytułowaną *L'Annonce faite à Marie*, i w wyniku głębszej analizy charakterów autorka mogła stwierdzić, że mimo dodanych umotywowanych w kilku ważkich partiach sztuki, mimo wprowadzenia na scenę kilku jednakowo ważkich osób, które uczestniczą w zdarzeniach załążkowych i decydujących dla akcji, konflikt dramatyczny jest — zupełnie podobnie jak w tragediach starożytnych — zdecydowany z góry i zakotwiczony w osobowości bohaterów, którzy wobec swego losu lub swego powołania zdają się być związani i którzy odzyskują swoją pełnię duchową tylko przez zrzeczenie się części swego „ja“, dochodząc za cenę tej ofiary do odzyskania tego, co w nich jest najbardziej stałe. Różnica polega tylko na tym, że grecki fatalizm został zastąpiony chrześcijańskim pojęciem Opatrzności, a wezwanie bóstw życiowych czy nieżyjących przez pojęcie łaski.

Zagadnienie ofiary, miłości i wolności zajmuje bardzo poważne miejsce w dziele Claudela, które szuka rozwiązania pośredniego pomiędzy determinizmem, właściwym epoce, a pomiędzy wiarą w wolność bez ograniczeń. *L'Annonce faite à Marie* jest

dramatem rodzinnym, w którym rządzą prawa z góry nakreślonego losu, co Claudel zdradza przez włączone później motywacje dodatkowe, wyrażające się przede wszystkim w konstrukcji charakterów.

Rola w świecie grzechu i dobrowolnej ofiary, podobnie jak możliwość zmiany przeznaczenia i odzyskania duchowej wolności, jest umotywowana przez filozofię pitagorejską; stąd ona to zrodziła doktrynę Claudela o łasce — doktrynę nieco odchylającą się od filozofii scholastycznej Kościoła, a bliską nauce św. Augustyna. Filozofia pitagorejska leżała u podstaw tragedii Aischylosa, którego Claudel przekładał także w tym okresie swojej twórczości. *L'Echange* i *Le Partage du Midi* są również bardzo bliskie tej koncepcji. Konstrukcja charakterów w tych sztukach także wykazuje wpływ konstrukcji charakterów antycznych, ukształtowanych z góry dla pewnego celu. Również kompozycja i struktura trylogii Claudela, składającej się z *Otage*, *Pain dur* i *Père humilié*, wykazuje uderzające analogie z *Oresteją* Aischylosa, którą Claudel przekładał przed napisaniem i po napisaniu swojej własnej trylogii. Trzy etapy archaicznej ceremonii starożytnych Greków dadzą się jeszcze z łatwością w niej wyróżnić: wysłanie (*pompé*) w *Otage*, sąd czy zapasy (*agón*) w *Pain dur* i chwalebny powrót (*kómos*) w *Père humilié*.

Pragnieniem autorki było uzupełnić przez te analizy wyniki nowszych badań nad twórczością Claudela, tak ostatnio bogatych i bujnych.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska