

LA RECHERCHE DE LA JUSTICE
DANS
LE THEATRE DE PAUL CLAUDEL

Josée van de Ghinste

A Thesis Submitted to the Faculty of Arts
University of Cape Town, Cape Town
for the Degree of Doctor of Philosophy (French)

Cape Town 1978.

The University of Cape Town has been given
the right to reproduce this thesis in whole
or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

TABLE DES MATIERES

SIGLES, REFERENCES, SOULIGNAGES	I
INTRODUCTION	II
I. Examen préliminaire de textes claudéliens :	1
1. Art poétique	3
2. Développement de l'Eglise	14
3. Propositions sur la Justice	15
4. Réflexions sur l'Orestie	15 b
5. Chemin de la Croix N° 2	21
II. Méthode d'approche	26
III. Tête d'Or I	31
IV. La Ville I	49
V. La Jeune Fille Violaine I	69
VI. L'Echange	84
VII. Tête d'Or II	102
VIII. Le Repos du septième jour	113
IX. La Ville II	132
X. La Jeune Fille Violaine II	153
XI. Partage de midi	170
XII. L'Annonce faite à Marie	190
XIII. L'Otage	208
XIV. Le Pain dur	230
XV. Le Père humilié	244
XVI. Le Soulier de satin, Première Journée	259
XVII. Le Soulier de satin, Deuxième Journée	276
XVIII. Le Soulier de satin, Troisième Journée	290
XIX. Le Soulier de satin, Quatrième Journée	305
XX. Autres pièces	329
CONCLUSION	345
NOTES	355
BIBLIOGRAPHIE	366
TABLE DES MATIERES	373

oo000oo

SIGLES, REFERENCES, SOULIGNAGES

- CC Le Livre de Christophe Colomb,
ds : Théâtre de Paul Claudel, tome II,
"La Pléiade", 1965.
- CE Connaissance de l'Est,
ds : Oeuvre poétique, "La Pléiade", 1957.
- ChC Chemin de la Croix N° 2, édition originale,
ds : Bulletin de la Société Paul Claudel
N° 42, 1971.
- GO Cinq grandes Odes,
ds : Oeuvre poétique, "La Pléiade", 1957.
- MI Mémoires improvisés, Gallimard, 1954.
- PJ "Propositions sur la Justice",
ds : Positions et propositions, Paris,
Gallimard, N.R.F., 2 volumes, tome II,
1934, pp. 37-44.
- PM Partage de midi,
ds : Théâtre I, "La Pléiade", 1967.
- Po Oeuvre poétique, "La Pléiade", 1957.
- Pr Oeuvre en prose, "La Pléiade", 1965.
- Th I & II Théâtre de Paul Claudel, tomes I et II,
"La Pléiade", 1967 et 1965.
- TO I & II Tête d'Or, versions 1 et 2,
ds : Théâtre I, "La Pléiade", 1967.
- VE Vers d'exil,
ds : Oeuvre poétique, "La Pléiade", 1957.

Dans les citations, les soulignages seront ceux de Claudel.
Quand les soulignages seront les nôtres nous l'indiquerons par un
astérisque placé immédiatement après le passage souligné.

INTRODUCTION

Ce n'est pas sans appréhension que l'exégète de notre temps aborde l'oeuvre monumentale qu'est le théâtre de Paul Claudel, et cela pour bien des raisons.

D'abord, Claudel passe, à juste titre, pour un auteur difficile. Il peut paraître souvent obscur, paradoxal, présentant à ses lecteurs des textes dans lesquels se chevauchent plusieurs niveaux de signification. Les nombreuses allusions qu'on y trouve sont non seulement érudites, mais peuvent se rapporter à des événements contemporains n'éveillant plus d'écho en nous, ou encore à des légendes purement locales.

La syntaxe étant souvent délibérément désarticulée, il est parfois nécessaire de démonter complètement certaines tirades pour en percevoir le sens. Le vocabulaire lui-même présente de nombreuses difficultés. Les noms propres de la plupart des personnages sont symboliques et prêtent à des jeux de mots multiples ; certains d'entre eux ont été forgés par l'auteur à partir d'éléments latins, gaulois ou encore espagnols. Le langage employé par certains personnages est émaillé de mots dialectiques et, pour ne citer que cet exemple, comment deviner, si l'on ne connaît pas le patois du Nord de la France, que les "cesses" dont on parle dans La Jeune Fille Violaine désignent une certaine espèce de cerises ?

Ensuite, d'autres difficultés se posent. L'oeuvre de Claudel a déjà été traitée par des centaines de critiques et tant de galeries ont déjà été creusées dans cette mine qu'on serait tenté de s'écrier comme la Bruyère : "Tout est dit, et l'on vient trop tard (...) le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes"¹.

Enfin, l'envergure même de cette oeuvre a de quoi décourager le chercheur. Car comment oser aborder ce théâtre sans consacrer tout le temps qu'il faut à chacune des grandes pièces, sans se livrer à la comparaison ligne à ligne qui s'impose entre les multiples versions de certains drames. Ceux qui se sont attaqués à l'ensemble de ce théâtre, tels Messieurs M. Lioure et A. Vachon, pour ne citer que ces excellents critiques, se sont bien vus contraints, sous peine d'être superficiels, à produire de fort longues études ; et un tel travail a de quoi effrayer le chercheur.

Pourtant, paradoxalement, c'est de ces difficultés mêmes qu'est né notre courage. D'abord parce que toute difficulté est le défi qui allume l'enthousiasme du chercheur. Ensuite parce que, une partie de notre jeunesse s'étant passée à la frontière du Nord, nous nous sentions proche de cet esprit, de ce dialecte, de ce fond de folklore régional.

Puis, l'énorme travail accompli par les critiques, s'il représentait pour nous de longues heures d'étude, offrait aussi de précieuses clefs pour la compréhension de pièces particulièrement obscures, et nous pensons ici particulièrement aux magnifiques études de Monsieur J. Petit sur La Ville.

Enfin, il nous a semblé pouvoir apporter quelque chose de neuf dans ce champ d'études grâce à l'examen approfondi d'un thème encore peu abordé : celui de la Justice, dans ce théâtre. Certains critiques dont nous citons les articles dans notre bibliographie, en avaient déjà décelé l'importance. H.A. Waters, dans un article basé sur les réflexions de Claudel dans "Propositions sur la Justice" (Positions et propositions II), avait noté la distinction qui existe entre la Justice Divine et la justice humaine dans l'oeuvre de Claudel. Plus récemment, J. Streignart s'était interrogé sur le sens de "Justice", l'église bâtie par Pierre de Craon dans L'Annonce faite à Marie. Mais, à part ces articles intéressants, il manquait encore, à notre connaissance, une étude d'ensemble de ce thème dans toute l'oeuvre théâtrale de Claudel.

De plus, nous nous proposons de traiter ce thème de façon à l'éclairer non seulement sur le plan philosophique, mais en l'abordant sous un certain angle, à partir de textes mi-philosophiques, mi-poétiques de l'auteur, textes qui, espérons-nous, pourraient nous fournir à la fois une structure de base et un réseau d'images, clef qui nous aiderait dans l'exploration et la compréhension de ces pièces.

Au début de notre étude, nous avons commencé par nous pencher sur la traduction que Claudel fit de l'Orestie, dont le grand thème est précisément la Justice, et sur ses réflexions à propos de ce travail.

Puis, lors de notre étude de son oeuvre non-théâtrale, c'est l'Art poétique qui, pour notre propos, se révéla la source la plus féconde, nous donnant, dans sa densité, un raccourci saisissant du monde intérieur claudélien.

La lecture des "Propositions sur la Justice", mentionnées ci-dessus, vint confirmer et préciser de façon explicite certaines notions qui s'étaient dégagées de notre étude de l'Art poétique.

Enfin, notre plus grande joie fut de découvrir, parmi les textes reproduits par le Bulletin de la Société Paul Claudel, l'édition originale en fac-similé du Chemin de la Croix n° 2, qui semblait nous apporter les éléments qui nous manquaient encore.

C'est à partir de ces divers textes, en les superposant pour les compléter l'un par l'autre, que nous avons vu se dessiner la clef qui, appliquée à chaque pièce, nous permettrait d'en voir un certain aspect se dessiner en filigrane. Et, à notre grande joie, il nous a semblé que cette clef ouvrait certaines portes encore closes et découvrait des trésors inattendus.

Dans notre Chapitre I, nous avons montré comment nous avons pu forger cette clef. Dans notre Chapitre II, nous avons indiqué la méthode que nous avons l'intention de suivre, grâce à cet instrument, pour nous livrer à l'analyse de chaque pièce. Nous avons d'abord pensé opérer de façon diachronique en suivant séparément chaque sous-thème à travers tout le théâtre. Mais cette entreprise s'avéra bientôt impossible, car les structures qui se révélaient n'étaient pas rigides, mais vivantes, et vouloir les disséquer aurait risqué de les condamner à mort. Au contraire, en les repérant dans chaque pièce examinée tour à tour dans son ordre chronologique de composition, il nous devenait possible de suivre et de tracer la courbe de leur évolution en tant qu'organismes vivants.

Nous-mêmes avons pris un très grand plaisir à lire toutes les trouvailles, à employer bien des clefs déjà forgées par d'autres chercheurs. Dans notre bibliographie, étant donné le nombre de ces critiques, nous avons, hélas !, été obligée de nous borner à ne citer que les ouvrages qui se sont révélés les plus utiles à notre étude. Qu'il nous soit tout de même permis d'exprimer ici toute notre admiration pour les plus grands d'entre eux. C'est à J. Madaule que nous devons, il y a bien des années déjà, d'avoir appris à aimer Claudel. C'est la vaste érudition de J. Petit qui nous a aidée à nous y retrouver dans le labyrinthe claudélien. C'est à l'esprit profond et inquisiteur de P. Brunel que nous devons d'avoir appris à remettre en question certaines théories, et à nous poser des questions plutôt que de suivre aveuglément les sentiers battus. Enfin saurions-nous assez dire toute notre admiration pour G. Poulet. Chacun sait que son article justement célèbre, "Oeuf, semence, zéro", a marqué un tournant dans la critique claudélienne, mais nous aimerions dire ici de quel secours il nous a été pour notre étude de l'Art poétique.

Qu'il nous soit permis, avant de terminer, d'exprimer ici toute notre reconnaissance au maître qui a dirigé notre étude, le Professeur M. Shackleton. Maître tout indiqué pour superviser une thèse sur la Justice, non seulement par sa connaissance approfondie de Claudel, mais par sa grande intégrité : son exigence, sa sévérité, sa capacité de mettre immédiatement le doigt sur le point faible d'un argument ; et aussi par sa grande patience, sa bonté, son art de dire le petit mot d'encouragement qui ranime les forces défaillantes de l'étudiant. Avec une grande générosité, il nous a permis de compléter notre documentation en nous laissant l'usage de la bibliothèque privée où il garde de nombreux ouvrages sur Claudel et c'est grâce à lui, par exemple, que nous avons pu prendre connaissance de tous les "Bulletins" que notre bibliothèque universitaire ne possédait pas. Nous souhaiterions à tout étudiant d'avoir la chance de travailler sous la direction d'un pareil maître.

Nous espérons que la clef que nous proposons ici pour une nouvelle lecture du théâtre de Claudel permettra non seulement de jeter un jour nouveau sur l'ensemble de ce théâtre, mais pourra servir comme un des instruments d'exploration aux recherches qui s'accomplissent chaque jour sur le reste de cette oeuvre immense.

CHAPITRE I

La Justice est un sujet qui semble avoir passionnément intéressé Claudel. Dès sa jeunesse, ce sujet s'est imposé à lui comme un problème difficile à résoudre, une question que le Juge suprême laissait en suspens et à laquelle il lui laissait le soin de trouver seul la réponse. Sa seule manifestation était un "désir" situé au centre même de la personne du poète, désir qui lui réclamait quelque chose, qui lui imposait une exigence sans explication :

Suprême et assis entre l'âme et le ventre,
Juge* sagace avec l'épée et l'examen,
Il enjoint : si je parle, il ne répondra rien,
Mais il faut obéir comme le cercle au centre*. (VE, Po, 14)

Mais obéir sans explications à une Justice incompréhensible est une chose dure pour l'homme épris de rationalité. Le poète a tenté d'ignorer cette injonction. En vain, cependant :

J'ai fui en vain : partout j'ai retrouvé la Loi.
Il faut céder enfin ! (...)
(...)
Juste Juge, (...) Dieu Tout-Puissant,
Me voici tout vivant entre vos mains sévères ! (VE, Po, 18)

Mais ce Juge ne paraît guère apprécier un don fait de si mauvaise grâce et nous connaissons tous le célèbre silence de Ligugé qui renvoya "Mesa" à la Chine avec une question non résolue. Cette question obsédante, il va tâcher d'en trouver la réponse dans son Art poétique, méditation sur les rapports mystérieux qui existent entre le cercle et le centre.

Mais, parallèlement à cette réflexion philosophique, a lieu une expérience brûlante qui porte le nom d'Ysé. Expérience d'une double trahison : celle de Mesa à son Juge et, comme par un juste retour des choses, celle d'Ysé à Mesa. Mesa, dépouillé, est renvoyé à son néant, n'ayant appris qu'une leçon, mais combien importante : c'est que "la gloire refuse les curieux, l'amour refuse les holocaustes mouillés" (PM, 1050). Autrement dit, pour apprendre la signification de la Justice, la méditation ne suffit pas. La vraie recherche, c'est la pratique de cette Justice dans toute son exigence, et du meilleur gré

possible.

C'est ce que le poète va désormais essayer de faire dans une vie où le mariage est venu apporter son ordre. A travers les alternances entre la douleur de la blessure mal guérie, et la joie voulue, il va poursuivre une interrogation qui ira en s'approfondissant à la fois dans sa vie et dans son oeuvre. C'est dans la gratitude du "Magnificat" qu'il s'écrie :

Seigneur, vous m'avez délivré des (...) Idoles (...)
(...)
Et je désire n'être supérieur à rien, mais un homme juste.
(GO, Po, 252)

Dans "La Maison fermée" qui lui sert désormais de cloître, le poète a maintenant une gardienne, son âme ou son épouse, posée là tout spécialement pour l'aider à accomplir la définition même de la Justice :

(...) Dieu m'a posée sa gardienne,
Afin qu'il rende à chacun ce qui lui est dû*,
L'homme à l'homme, à la femme ce qu'il tient de la femme,
Et à Dieu seul ce qu'il a reçu de Dieu seul, qui est un
esprit de prière et de parole. (GO, Po, 279)

Pour plus de sûreté encore, le poète place la Justice elle-même comme l'une des "quatre Vertus cardinales" qui va servir d'assise à cette maison, cette enceinte sacrée du mariage dont il ne veut plus désormais franchir les murs. Cette Justice qui "regarde l'Occident", tournée vers le soleil qui l'éclaire, sera une conscience qui, mieux que les spéculations du poète, va l'aider à faire ce qu'elle exige :

Elle acquitte mes comptes : elle règle pour moi ce qui est dû :
Car comment saurais-je ce que je dois et quel échange y a-t-il si je rends la même chose que je reçois*?
(...)
Elle préside à de mystérieux commerces.
Car d'une part toute la nature sans moi est vaine : c'est moi qui lui confère son sens : (...) c'est moi qui la consacre et qui la sacrifie.
(...)
- D'autre part je sais que toute chose est bénie en elle-même et que je suis béni en elle. (GO, Po, 288)

Cette Justice, il finira par la connaître dans son ambivalence, dans sa cruauté et dans sa douceur. C'est ce visage double qu'elle lui présentera à la fin de sa vie quand, au son de la trompette inexorable, elle l'éveillera la nuit pour lui annoncer l'approche du Jugement dernier. Et le vieux poète la reconnaîtra et la saluera :

- O soleil de la Justice,
Punition bien-aimée !
(...)
Toi, l'ultime et la première,
 Sainte lumière !
Toi, mon ennemie suprême,
La détestable que j'aime
 O divine Vérité¹.

Il semble donc que la Justice et la recherche de sa signification ait fortement préoccupé Claudel. Les étapes parcourues par lui pour arriver à la connaissance de cette "Vérité" nous ont paru s'être manifestées dans son oeuvre et c'est dans son oeuvre théâtrale que nous nous proposons de tenter d'en suivre le cours. Mais avant d'aborder cette oeuvre proprement dite, il nous paraît nécessaire de nous attarder un peu sur certains écrits de Claudel où se manifestent à la fois sa conception fondamentale de la Justice ainsi qu'une partie essentielle du réseau d'images dont il se servira pour l'exprimer. Ces écrits sont d'abord l'Art poétique, ensuite les "Propositions sur la Justice", puis certaines réflexions faites par Claudel sur Eschyle, à propos de sa traduction de l'Orestie, et enfin le dernier mimodrame de Claudel, Le Chemin de la Croix n° 2 qui, comme l'a fait remarquer J. Mambrino, apporte à toute l'oeuvre dramatique de Claudel "une conclusion saisissante"².

Dans l'Art poétique, notre propos sera non pas de commenter tout l'argument claudélien de la "Connaissance du temps", du "Traité de la connaissance au monde", et du "Développement de l'Eglise". Ce sera plutôt d'examiner les rapports qui unissent le centre et le cercle, et la série d'images que le poète emploie pour les traduire. Nous pourrons ainsi nous faire une meilleure idée de la Justice selon Claudel, puisque, rappelons-le, dès le début des Vers d'exil cette image a représenté pour lui un Juge central assis au milieu de l'être claudélien³.

Ce centre sera d'abord défini par lui comme une "cause" (Po, 134) et cette cause qui maintient à son gré un "équilibre" entre elle-même et le cercle, ne lui est cependant point "incluse" (Po, 135). "Elle

est ce qui lui manque essentiellement" (Po, 135). Autrement dit, ce centre est l'Être transcendant, ce point central et pourtant inaccessible d'un cercle qui ne se maintient en équilibre que grâce à lui et qui ne trouve sa complétion qu'en lui.

Mais comment fera le poète pour évaluer les rapports qu'entretient ce Centre/cause avec ce cercle qui dépend de lui ? Bien sûr, on pourrait tenter d'employer tout l'appareil scientifique : "ces poids et ces mesures, ces cadres, ces tables, ces méridiens" (...) qui, par leur définition même, (...) ont une rigueur générale et absolue, mathématique" (Po, 132). Mais les "lois" que l'on peut déduire de tout "cet appareil" (Po, 132) ne seront que des "instruments de critique" (Po, 132) à employer avec circonspection dès que nous quitterons le monde matériel pour passer dans le monde spirituel, car dans ce monde non mécanique où la Cause n'est pas incluse à l'appareil, nous allons, dit Claudel, trouver un principe à ne jamais perdre de vue : "des formes, point de lois" (Po, 131). C'est pourquoi, dans un tel monde spirituel, vital et organique, les lois ne seront point rigides non plus que les mesures qui devront se conformer à des formes extrêmement souples. Ces lois, plus que sur la pure logique trouveront leur appui sur une "nouvelle Logique" qui prendra pour organe non plus le syllogisme, mais "la métaphore" (Po, 143). C'est donc par l'image, ou plutôt par une série d'images que le poète va tenter de traduire ces mystérieux rapports qu'entretient le centre avec le cercle.

Le premier cercle qu'il examine est celui de l'univers temporel et l'image dont il se sert pour le traduire est celle de "l'horloge"* (Po, 136). Cette "horloge totale" qui marque le temps de l'univers est actionnée par un mouvement "double" (Po, 136). A partir d'un "centre fixe", la "roue" va accomplir sa "révolution", mouvement qui, si l'on considère une des dents de cette roue est d'abord un "éloignement" de son point de départ, puis un retour à ce même point. Notons aussi, parmi les images qui accompagnent cette horloge celles de certains de ses organes : le "poids" qui utilise son "sens" pour vaincre l'"obstacle" et, au coeur de la roue même, un centre de mouvement, une "pulsation initiale" (Po, 137).

A l'image de l'horloge, instrument créé par l'homme, Claudel va ajouter celle du système solaire dont l'horloge n'est que "la copie" (Po, 136). Cette fois le centre en est le "soleil", point fixe "arrêté sur lui-même", point de "feu", point ambigu puisqu'il est à la

fois la joie de l'"extase" et la cruauté de la "violence". Le cercle, cette fois est traduit par la "masse périphérique" qui obéit à ce centre et où se meuvent les "planètes" (Po, 137). Nous retrouvons dans cette nouvelle image les mêmes motifs que dans celle de l'horloge : le "poids" grâce auquel le soleil central maintient les planètes périphériques dans son orbite : et le double mouvement qu'il leur impose : mouvement de ces planètes autour du soleil, et ensuite rotation du globe sur lui-même (Po, 138), globe dont chaque point, chaque jour, fuit le soleil pour lui revenir, marquant ainsi le "temps" de notre univers terrestre, où tout, dans la nature, garde la "mesure", grâce au "rythme" de ses éléments et à la "cadence" de ses années, de ses jours et de ses saisons (Po, 139). Mais, se demande Claudel, quelle est la raison de ce double mouvement de fuite et de retour des éléments de la masse périphérique par rapport à ce soleil/centre ? C'est, nous dit le poète, "la peur de Dieu"* (Po, 138), "la répulsion essentielle, enregistrée par l'engin des mondes"*. Ici donc, Claudel compare explicitement Dieu à un moteur central, la "source du temps", qui est au cercle de la création ce que le soleil est par rapport aux planètes qui gravitent dans son orbite, et ce qu'est le pivot moteur par rapport à son horloge. Tout comme le soleil par rapport aux planètes, il maintient ses créatures grâce à son "propre poids" (Po, 137) qui les "chasse" jusqu'à la distance où un équilibre s'établit entre leur poids et le sien et où elles peuvent prendre part à l'universel mouvement de gravitation⁴. Notons tout de suite que cet équilibre n'est point statique, mais dynamique, basé sur un rythme en deux temps, et qui ne trouve son "sens" que par rapport au "poids" de ce centre. Ici, Claudel énonce un axiome d'une suprême importance pour notre étude : "J'ai défini le poids : le sens du sens : pour les planètes il est la confession de leur centre vital" (Po, 137). Dans ce contexte où l'on ne peut guère interpréter "sens du sens" que comme "signification de la direction", il faut lire que la force qui est au Centre de la gravitation est celle qui donne sa signification à la direction de mouvement périphéral, cette signification étant, quand ce mouvement est obéi et respecté (comme par les planètes), une "confession", autrement dit un aveu de leur soumission au Centre, et une sorte d'hommage qu'elles lui rendent. C'est donc par l'"évaluation de son obéissance à son Centre, de son équilibre rythmique par rapport à lui, de sa direction par rapport à lui, que toute créature prendra son "sens", sa signification et pourra par conséquent

être évaluée et jugée. Pour l'univers planétaire, matériel et animal, il n'y a pas de problème, car la matière est passive et la bête est soumise (Po, 140). Pour l'homme raisonnable, le problème est différent, car il a été doué d'une certaine "liberté" de mouvement, et chez lui l'obéissance passive devra être remplacée par une obéissance consentie qui sera à la fois une "confession" plus éclatante du Centre, et une mesure d'évaluation ("sens du sens") plus variable et plus significative. L'homme va donc participer activement et librement à l'"équilibre" (Po, 140) qui le maintient par rapport à son Centre/Dieu, et cela non par une position statique, mais par un mouvement dynamique qui rétablit constamment cet équilibre "sur son sol instable" (Po, 140). Retenons les éléments principaux de cette image de l'horloge/système solaire : Dieu est à sa création ce que le soleil est par rapport aux planètes : un Centre vital d'énergie qui imprime à toutes les parties de son cercle un mouvement double et rythmique qui assure leur équilibre ; mouvement passif pour l'univers matériel, mouvement participateur chez l'homme raisonnable et libre : mouvement dont le "sens" (direction) donne à toute créature son "sens" (signification).

La troisième image dont Claudel se sert pour décrire les rapports du cercle et du Centre est celle du "coeur"* (Po, 141). Ce coeur est à l'homme ce que l'horloge est au temps ; il est un cercle à l'intérieur d'un autre cercle (le corps de l'homme) et il a pour Centre un point d'énergie brûlante qui lui imprime son double mouvement : le "soleil respiratoire" (Po, 141). Ce double mouvement qui part du Centre a pour effet de chasser le sang qui fuit le Centre, puis de le remener à lui ; de plus il exige un autre mouvement, la respiration par laquelle le Centre oblige le coeur à "tirer l'air par les narines" pour ensuite l'"expirer". Le coeur/horloge, grâce au battement rythmique qui marque ce double mouvement "amène l'heure que nous indiquons et que nous sommes" (Po, 141). Mais ce coeur est plus qu'une simple horloge à marquer le temps, car, notons le tout de suite, il ne reçoit que pour mieux rendre, il est l'organe de la distribution et de l'échange. Il est le carrefour où le mouvement circulatoire vient croiser le mouvement respiratoire et le point d'intersection de ces deux mouvements est le foyer où le soleil central opère la combustion. Organe admirable que ce coeur, intermédiaire entre l'organisme humain auquel il transmet la vie, et le Souffle divin dont il la reçoit. Car le coeur ne reçoit le sang de l'organisme que pour le lui renvoyer

purifié par le souffle ; et d'autre part il ne reçoit le Souffle de Dieu dans l'"aspiration" que pour mieux le restituer dans une "expiration" qui lui rend témoignage. De plus, le coeur, par son battement rythmique, marque la mesure d'une merveilleuse musique. Car selon la phrase de St. Augustin citée en exergue (Po, 121) la marche du temps n'est-elle pas comparable au déroulement d'une phrase musicale aux ineffables modulations ? Le Souffle donné au coeur, n'est-il pas non seulement l'"aspiration" mais l'"inspiration", le "vers substantiel" (Po, 141) qui lui communique sa "mesure" ? Le coeur n'obéit-il pas à cette mélodie intitulée non point l'"Invitation à la valse", mais l'"Invitation à mourir" (Po 145) ? Car c'est en "expirant" qu'il se rend à cette invitation et qu'il restitue la vie qui lui fut donnée. Claudel reviendra pour la compléter à cette image admirable du coeur, mais avant d'aller plus loin rappelons ses principales caractéristiques. Le coeur est intermédiaire entre l'organisme qu'il sert et régit à la fois, et le Souffle dont il tire à la fois vie et inspiration, rythme et mesure. Il est le carrefour où, sous le feu du soleil central, s'opère l'échange entre le Souffle et le sang de l'organisme, une combustion qui est une purification, et qui se termine par une expiration, une mort mélodieuse, qui est la "parole"* (Po, 141) restituée à ce Souffle, "vers substantiel" ou Verbe. Ce coeur qui reçoit, distribue et rend, est donc, entre Dieu et l'homme, l'organe qui rend à chacun son dû, l'instrument idéal de la Justice. Ses Lois ne sont pas les lois rigides des sociétés humaine, mais celles qui prennent pour mesure la musique divine et s'accordent à elle dans une "parole d'adoration" (Po, 145). Car le coeur, siège de la Justice, n'est-il pas aussi celui de l'Amour ?

La quatrième image que Claudel offre à notre méditation est celle de la balance, l'instrument grâce auquel on peut peser, c'est à dire évaluer, juger ; et aussi grâce auquel on peut arriver à réaliser un équilibre. Cette balance nous est d'abord présentée comme une balance commerciale. La nature est comparée à un immense registre comptable dans lequel chacun est figuré par une colonne où viennent s'inscrire, "jour à jour (...) la recette et la dépense" (Po, 151). Le double mouvement que nous trouvons ici est celui de l'"échange" et de "la circulation" (Po, 151) entre ces colonnes. Et, pour qu'il y ait équilibre, "il y a cela seulement de nécessaire, que chacun balance les autres, que chaque mouvement de fonds puisse être vérifié" (Po, 151). La vérification est possible, car tout "chiffre ne déserte

un total que pour en intégrer un autre" (Po, 151). Dans le "bilan" journalier, grâce au total qui figure au bas de sa colonne, chacun peut être immédiatement évalué comme débiteur ou créateur par le grand Comptable.

Si nous considérons le monde comme un univers dont le Centre est une "force géométrisante" (Po, 152), quel genre de balance ou d'équilibre allons-nous trouver ? Dans un tel monde, cet équilibre "ne se trouve que dans l'établissement d'une forme* ou figure de composition" (Po, 155). Les formes géométriques idéales, telles que le triangle équilatéral, sont stables et rien d'extérieur ne peut en détruire "la balance" (Po, 156). Mais les formes organiques ne se développent que grâce à un mouvement d'"efférence" et ne se maintiennent que par un mouvement de "vibration" (Po, 155). Leur balance n'est pas statique car rien, dans la nature, ne se trouve à l'état d'"inertie" (Po, 155), mais dynamique. Cette vibration n'est autre que le "mouvement double et un par lequel un corps part d'un point pour y revenir" (Po, 161), ce même mouvement que nous avons déjà vu opérer dans l'horloge, le système solaire et le coeur.

L'image de la balance va maintenant venir compléter celle du coeur. Nous avons vu que ce dernier était l'organe où venait aboutir le Souffle et s'accomplissait la combustion. Claudel reprend cette image à propos de l'animal qui, dit-il, maintient sa forme "en brûlant de quoi nourrir l'énergie dont elle est l'acte" (Po, 162). Puis, revenant à l'homme, il ajoute :

L'être vivant (...) ne maintient sa forme* qu'en éliminant ce qui excède. Il se conserve en se détruisant. Comme l'horloge et le sablier, il marche par la chute en lui de sa substance qui se désagrège. Séparé de cette bouche* qui l'a amorcé de son Créateur, il se prend à cette mer même de mouvement* qui l'immerge, il en aspire* l'impulsion jusqu'aux extrémités de son corps, et, ayant reçu* de l'air complément, il restitue* la partie de soi défaite. (Po, 162)

Comme on voit, le Centre est ici comparé à une bouche dont le Souffle a formé la créature. Or, nous savons que ce Centre est transcendant et que la créature en est radicalement séparée. Aussi, entre ce Centre et le coeur de la créature y aura-t-il cette "mer de mouvement" où le coeur va puiser le rythme respiratoire double par lequel, d'une part il reçoit ce qui est nécessaire au maintien de sa forme, et d'autre part il restitue, après l'avoir brûlé, tout ce qui excéderait cette forme. Or, c'est ce double mouvement même que Claudel appelle

vibration, balance et équilibre :

L'être animé est creux ; à la façon d'une bouteille, il témoigne du souffle qui l'a formé et le regonfle à chacune de ses aspirations. Ce vide comporte un état de déséquilibre* natif, une démolition* interne et passive, compensée* par une reprise active sur le dehors. Or, nous avons imaginé que toute forme* est l'oeuvre et le témoignage d'un certain balancement vibratoire* ; enfermée dans la matière dite inerte en un cycle récurrent, la vibration est cette balance sur laquelle un corps incessamment se pèse dans toutes les parties (j'ai dit ailleurs le sens que je donne au mot poids). Le système vital manifeste, amplifie cette oscillation économique* qui opère ici le départ entre les besoins de l'individu et l'exigence extérieure qui le grève ; elle est la trémie et le trébuchet⁵.
(Po, 163)

La vibration installée au coeur de l'organisme est donc la réponse de cet organisme à l'injonction de son Centre-soleil et Source d'énergie. Si cette vibration est bien ce qu'elle doit être, un mouvement d'aller et retour qui restitue tout ce qui est reçu, la "forme" idéale de l'organisme se maintient dans un juste échange entre cet organisme ("les besoins de l'individu") et le Souffle ("l'exigence extérieure"). La vibration est aussi une "balance", le mouvement grâce auquel l'organisme peut se peser "dans toutes ses parties" et, par conséquent, s'"ajuster", se rendre "juste" par rapport à l'exigence de son Centre. Cette vibration est une balance commerciale comme celle que nous avons examinée précédemment, puisque Claudel l'appelle "oscillation économique". Cette vibration, est encore "trémie", c'est à dire foyer central de combustion et a donc pour base un sacrifice, cette "démolition interne" nécessaire au maintien de la "forme", âtre de cette cheminée par où vient le Souffle. Cette vibration est enfin "trébuchet", autrement dit balance de précision à l'usage non seulement du coeur qui s'en sert pour équilibrer son rythme, mais du Centre, ce Grand Comptable, ce "Juge sagace avec l'épée et l'examen" (VE, Po, 14) et, pouvons-nous ajouter dès à présent, la balance. Car cette vibration qui nous sert à nous peser et à nous équilibrer par rapport à Lui, est la même dont Il se sert pour nous peser et nous juger. Cette image de la vibration respiratoire, juste échange entre un cercle et son Centre, est reprise par Claudel dans l'étude des rapports qui unissent l'âme juste à son Centre/Souffle, dans l'autre monde.

La forme que l'âme est appelée à composer est en fait unique, elle est son "nom", "ce nom* propre en qui nous avons été appelés* à naître* pour l'éternité, nom ineffable qui reste à jamais un secret entre le Créateur et nous" (Po, 198). Autrement dit, quand elle accomplit le mouvement respiratoire, l'âme à chaque aspiration reçoit en même temps que le Souffle un appel à se conformer à un nom. C'est en composant sa forme par rapport à lui que l'âme naît à ce nom, qu'elle accomplit lentement sa naissance.

Dès que cette composition est achevée, l'âme qui a fini de naître, voit enfin cette forme réalisée, ce nom, et elle en prend connaissance. C'est alors que cette âme formée peut répondre pleinement à l'appel du Souffle qu'elle avait aspiré ; dans son expiration, elle peut proférer ce nom désormais composé et connu dans un mouvement qui est celui de la reconnaissance (Po, 199). Juste restitution de l'âme à son Centre car, ayant reçu de Lui le Souffle informateur, n'est-il pas normal qu'elle lui rende un souffle de reconnaissance, une parole de gratitude ?

Cette juste restitution comporte un sacrifice, car grâce au mouvement respiratoire le Souffle peut, au coeur de la forme, s'unir à elle dans une étreinte brûlante qui est combustion, "parfait holocauste"* (Po, 199) par lequel la forme détruit en elle son excédent. Mais ce sacrifice même comporte sa récompense, car c'est grâce à cette "étreinte substantielle" (Po, 199) que la forme peut nourrir la flamme qui à chaque seconde lui rend la vie. Etreinte vitale, puisque c'est à travers la mort consentie que la forme se procure la Vie. C'est pourquoi le poète qualifie cette étreinte de "noces opimes", ce terme impliquant à la fois le paradoxe des ces "poignantes délices" (Po, 199), et le riche butin de l'âme qui a su se composer suivant la mesure de son nom. "Telle est", conclut Claudel, "la récompense* promise à tous les justes"* (Po, 199). Ces "noces opimes" sont donc l'image de la Justice accomplie et des rapports les plus parfaits entre le Centre et son cercle.

Qu'arrive-t-il, cependant, quand le cercle désobéit à son Centre et omet le second temps de la respiration qui est restitution ? Il arrive qu'automatiquement il se bouche, il se ferme comme un nez qui refuserait d'expirer, il se prive de ce "vide" (Po, 162) qui lui est nécessaire pour pouvoir effectuer la "reprise" d'air. Il se désamorçe de son Centre. Il perd sa Source de mouvement et par conséquent sa vibration et sa forme. Cette forme se désintègre, perd son unité pour se diviser en un corps et une âme qui ne s'accordent plus. L'organisme,

privé de son Centre, est condamné à mort, "désordre où il faut voir l'effet de la transgression primitive" (Po, 197). Au moment de cette mort, le corps retourne à la terre et l'âme se retrouve seule devant un Centre/Dieu auquel elle ne "co-naît" que pour un jugement sévère (Po, 197) : coupée de son Souffle, de cette "grâce gratuitement accordée" (Po, 197), elle se trouve devant "l'effrayante obligation" que constitue une "dette" qu'il lui est impossible de "soldier" (Po, 197). Plus tard, le corps ne sera rendu à l'âme que pour le terrible "Examen" que constituera le "Jugement" dernier (Po, 197). Alors les rapports de ce cercle désobéissant avec son Centre seront exactement à l'inverse des "noces opimes" qui sont la récompense de l'âme juste, car, nous dit Claudel à propos de ces noces, "ce que je dis, par une inversion* exquise, fait comprendre la souffrance des damnés" (Po, 199). Il est donc important de noter dès à présent que le monde du cercle injuste sera exactement à l'inverse de celui du cercle juste et qu'aux images que nous avons pu associer au premier, feront pendant des images correspondantes, mais inversées, dans le second.

x x

x

Nous terminerons cette étude des rapports du cercle au Centre/Juge dans l'Art poétique par un essai de classification et de groupement des images principales qui expriment ces rapports.

Pour les traduire, Claudel emploie quatre images principales qui sont celles de l'horloge, du système solaire, du coeur, et de la balance. Les trois premières images représentent respectivement des organismes groupés autour d'un Centre d'énergie qui les anime et les maintient. La dernière, celle de la balance, représente la réponse vibratoire de l'organisme à l'exigence de son Centre. C'est l'instrument grâce auquel il se pèse et est pesé, se juge et est jugé. Le Centre qui évalue la "forme" de tout cercle, procède à cette évaluation grâce à cette vibration/balance dont le "sens du sens" constitue le "poids". Le Centre, quand il procède à la pesée de son cercle, devient le Juge à la balance.

Le Centre est représenté par Claudel grâce à une série d'images dont voici les principales. Ce Centre est d'abord lié à l'image de l'Eau ; eau vive, puisque elle est Source (Po, 132 ; 161 ; 164 ; 184 ; 190). Il est également lié à l'image du Feu exprimée par le "soleil" (Po, 136),

le "feu" (Po, 136), la "flamme" (Po, 167) et la "lumière" (Po, 163). Il est encore lié à l'image de l'Air⁶. Cet Air est "Souffle" (Po, 141, 162) et en même temps "parole" et "phrase" (Po, 141).

Le cercle, lui, se traduit d'abord naturellement par une série de figures circulaires : la "roue" (Po, 135), l'"aire circonscrite" et l'"onde" (Po, 163) ; par la terre, ce "sol instable" (Po, 140), "masse muette" (Po, 186) qu'est la créature physique ; puis par la "forme" (Po, 155 ; 156 ; 186 ; 194, etc.) ; et enfin, puisque cette "forme" est respiratoire et creuse, par le "vase" (Po, 151) et la "bouteille" (Po, 162).

Le Centre se traduit donc essentiellement par trois grands Eléments spirituels, l'Eau, l'Air et le Feu que, dans des rapports justes, il communique à son cercle, l'aire qu'il enflamme, la Terre qu'il "ensemence d'une parole" (Po, 186), le vase qu'il remplit, la bouteille qu'il gonfle, - en un mot à cette forme qu'il in-forme.

Pour assurer la communication avec le Centre qui lui est transcendant, le cercle a besoin de certaines organes : une "bouche" qui puisse l'amorcer à sa Source (Po, 162) et grâce à laquelle il puisse en "aspirer l'impulsion". Notons aussi le "nez", la "cheminée" par laquelle il tire l'air (Po, 167) ; les "yeux", petits soleils qui peuvent à la fois capter et rendre le "rayon" de leur Centre (Po, 167) ; et enfin l'"ouïe" (Po, 168) par où pénètre la parole du Souffle. Cette "ouïe" est spécialement importante pour le cercle : elle lui permet d'apprécier "le sens de ce qui passe, ce qu'on nomme la hauteur des sons, l'aigu, le grave" (Po, 169). Elle permet d'évaluer ce son que fait "la vibration même" (Po, 169). Elle permet donc de suivre les modulations de la mélodie que déroule le monde dans le Temps. Elle permet aussi d'accorder sa vibration à la fois à celle de cette mélodie et à l'exigence de son Centre. C'est par excellence l'organe grâce auquel la créature se pèse, puisque l'aigu et le grave correspondent au léger et au pesant (gravis). Il est important de noter que tous ces organes sont essentiellement des passages dont dépend la communication du cercle avec son Centre. Au cas où, par malheur, ces passages viendraient à se boucher, il sera nécessaire de les rouvrir par tous les moyens (incision, coup de bistouri, creusage, évitage) pour pouvoir rétablir la communication vitale.

Pour traduire les rapports du cercle avec son Centre, nous disposons aussi d'une série d'images. Ces rapports sont traduits essentiellement par un mouvement qui s'effectue sur un rythme double : c'est un éloignement suivi d'un rapprochement : le "battement vibratoire" de

l'horloge solaire (Po, 137) ; le battement du coeur, "pompe" aspirante et refoulante (Po, 141) ; l'"iambe fondamentale" qui traduit le rapport "d'une grave et d'une aiguë" (Po, 143) ; le "mouvement de fonds", les "mutations", les "virements d'une cote à l'autre" (Po, 151) du grand livre de comptes ; le "balancement vibratoire" de la respiration (Po, 163). Ce mouvement au rythme double n'est pas une oscillation aberrante, puisqu'elle a pour but le maintien et le rétablissement constant d'un équilibre entre le cercle, "sol instable" (Po, 140) et son Centre, entre le poids des planètes et celui du soleil qui leur sert de contrepoids (Po, 137), C'est cet équilibre dynamique maintenu entre le cercle et son Centre qui est la manifestation de la Justice de leur rapports.

L'évaluation de ces rapports se traduit elle aussi par une série d'images toutes apparentées de près ou de loin à l'image principale de la balance qui pèse et juge. Dans l'horloge, nous trouvons un système de "poids" et un "inscripteur" (Po, 136) ; dans l'horloge solaire nous trouvons aussi un système de "poids", celui des planètes permettant d'évaluer le "sens" de leur "sens" (Po, 137) et étant une "confession" de leur obéissance à leur Centre ; dans le grand livre comptable, nous trouvons des inscriptions journalières et un "bilan" permanent (Po, 151) ; la vibration du mouvement respiratoire est elle-même une "balance sur laquelle un corps incessamment se pèse dans toutes les parties" (Po, 163) ; entre la Source et son cercle est placé un "compteur" (Po, 164) ; la différence de mouvement de chaque créature se traduit par son "poids" (Po, 183) ; enfin, quand la créature aura accompli cette forme qui est son "nom", ce nom permettra de juger "l'effort qui (...) a été nécessaire pour le former" (Po, 203) et, si ce nom est conforme à l'exigence du Centre, il sera la "mesure" admirable et éternelle du cercle.

Grâce à cette série d'images, nous allons pouvoir dresser une table d'équivalences pour traduire les rapports du cercle avec son Centre, en nous appuyant sur les images primordiales :

Cercle + Centre = horloge = système solaire = coeur ;

Centre = Eau/Source = Feu/Soleil = Air/Souffle/Parole/Semence ;

Passages entre cercle et Centre = bouche = nez = yeux = ouïe = ouverture ;

Rapports entre cercle et Centre = mouvement rythmique en deux temps = prise et restitution = équilibre = Justice ;

Evaluation de ces rapports = balance avec poids et mesure =
instrument du Juge.

x x

x

Dans la dernière partie de son Art poétique, "Développement de l'Eglise", Claudel nous reparle du "coeur" dont nous avons vu qu'il était l'organe intermédiaire des échanges entre le Centre et un cercle/organisme. Ce coeur, rappelons-le, était le carrefour où le mouvement circulatoire venait croiser le mouvement respiratoire ; le point d'intersection entre ces deux mouvements était le foyer où s'accomplissait la combustion. Le mouvement respiratoire étant pour les élus une "étreinte substantielle" et constituant un "parfait holocauste" (Po, 199), ce foyer se présentait déjà implicitement comme l'autel où la combustion s'accomplissait comme un brûlant sacrifice.

Cette fois, le carrefour se traduit d'abord par l'image du "marché"* primitif (Po, 208) dont le mouvement jadis n'était que celui de la "banque" et du commerce (Po, 209). Son "autel" n'était qu'un simple "comptoir forain" sur lequel se posaient les "balances du négoce et de la justice" (Po, 209). (Inutile de préciser que par ce dernier terme Claudel entend ici la justice purement humaine).

Ensuite, le carrefour fut le lieu où se manifesta le Christ et où il entretint avec les hommes une "conversation familière" (Po, 209) ; ce même carrefour, ce "croisement des chemins" fut le lieu où se tint la "Sagesse du Proverbe" ainsi que ses envoyés, les "messagers de la Parole Nuptiale". Et à ses débuts, l'Eglise elle-même "s'accommoda" de ce carrefour pour y dresser "son banquet" (Po, 209).

Mais l'Eglise avait besoin d'un abri, et c'est pourquoi elle ferma, mit sous clôture, le carrefour (Po, 208). Aux mouvements de la banque et du négoce, elle substitua la "transaction sacramentelle" ; au comptoir forain instable, elle substitua un "autel stable" (Po, 209) ; et à la balance commerciale, elle substitua "la Croix" (Po, 210).

Notons que dès ce texte qui date de 1900⁷ l'auteur compare implicitement l'Eglise à un "coeur" : car de même que le coeur que nous avons étudié avait ses canaux circulatoires et ses passages, cette Eglise a ses "promenoirs ténébreux", ses "avenues (...) propices

aux guet-apens de la grâce" (Po, 208) ; de même que le coeur avait besoin du vide des poumons pour effectuer sa reprise sur le souffle et le double mouvement respiratoire qui assure son équilibre, de même l'Eglise, cette "cavité (...) grosse comme de quelque chose de vivant" (Po, 209-210), "dérangée dans les actions parallèles de son poids cherche son centre* commun et trouve aplomb sur son propre vide" (Po, 210). Son Centre est "la Croix" qui, comme le Centre situé sous le coeur, impose à la circulation un double mouvement d'aller et de retour. Car la foule de l'Eglise est bien ce sang que la Croix/Centre "tire à elle"⁸ (Po, 210) et qui "coagulé" autour de l'axe central doit "refluer" vers "la périphérie" (Po, 210). L'homophonie de "coeur" et de "choeur" n'est peut-être pas étrangère à la façon dont Claudel a développé la comparaison choeur/coeur dans cette partie de l'Art poétique. Chacun sait combien le poète aimait jouer sur les mots. De plus l'Eglise n'a-t-elle pas la même fonction que le "coeur" ? N'est-elle pas cet intermédiaire admirable entre l'organisme que représente le corps des fidèles, auquel elle transmet la vie spirituelle, et le Souffle divin dont elle la reçoit ? N'est-elle pas comme le "coeur" l'instrument de la Justice ?

Retenons les principales images de ce "Développement de l'Eglise".
Le carrefour est un lieu d'échange et de pesée.

Il est le marché commercial et contractuel, avec sa table et sa balance ; il est le croisement des chemins où se tiennent debout le Christ et la Sagesse ;

Il est la structure en forme d'Eglise/coeur, avec son autel et sa croix.

x x

x

Dans les "Propositions sur la Justice", écrites en 1910, Claudel aborde notre thème de façon explicite. Il distingue et oppose deux sortes de Justice : une Justice profane qu'il appelle "négative" et une Justice chrétienne qu'il qualifie de "positive".

Le première Justice se borne à prendre pour critère l'absence de tout mal fait au prochain et la mesure de réciprocité la plus étroite dans l'accomplissement de tout contrat humain. Elle est basée sur la Loi, la raison et l'intérêt (PJ, I, IV et VIII).

La seconde Justice, par contre, prend pour critère l'infinie

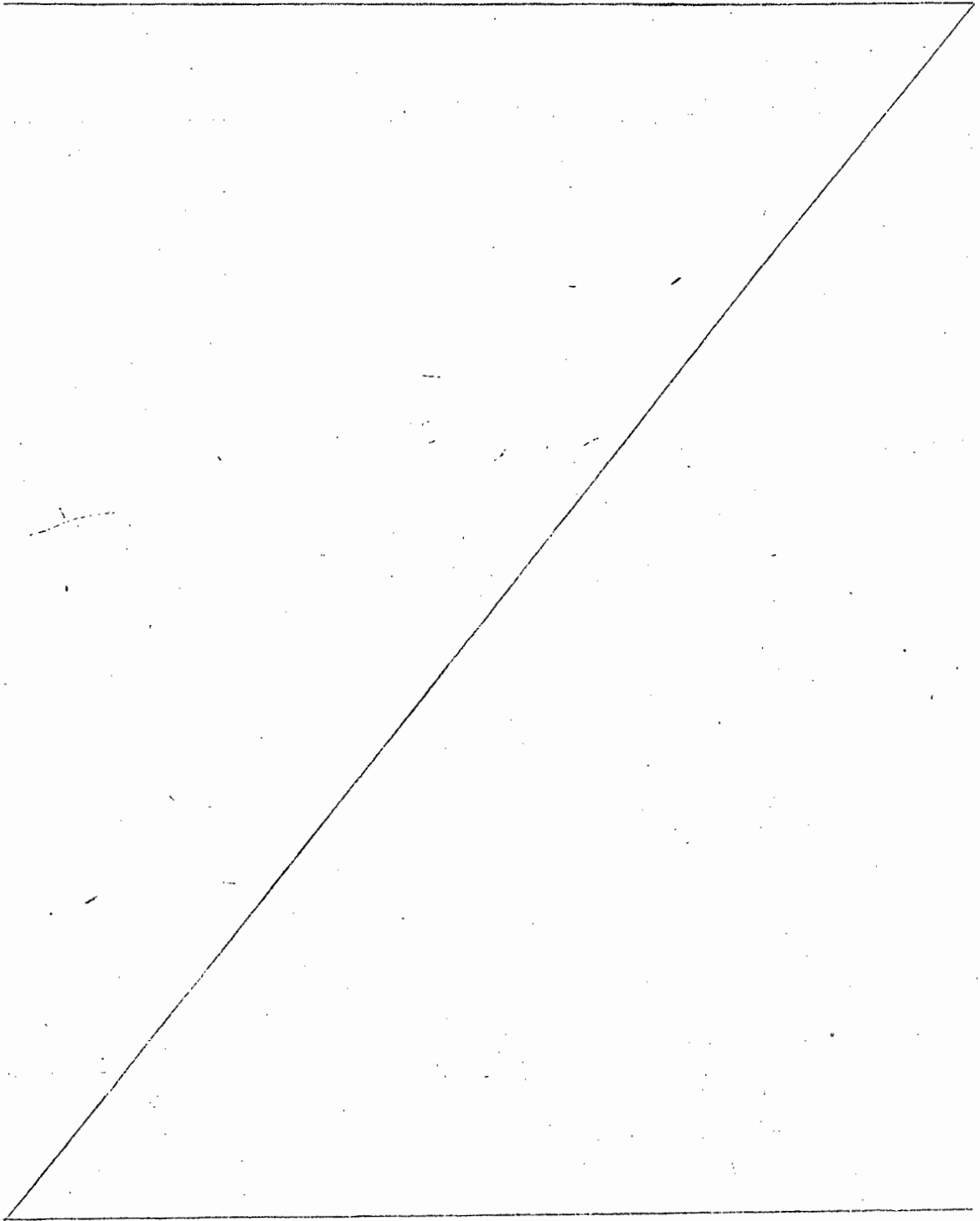
générosité du Créateur vis-à-vis de sa créature et se présente comme un instrument de perfectionnement des âmes (PJ, 2, II). Elle est basée sur la Grâce et la Bonne Volonté (PJ, 2, VII).

L'auteur dénonce la première Justice comme passive et insuffisante. N'ayant pour but que de libérer chacun de ses obligations envers autrui, elle n'est pas un instrument de rapprochement, mais de séparation et de mort (PJ, 1, VI et VII). Cette Justice n'est que Justesse (PJ, 1, VIII).

La seconde Justice; par contre, considère tous les hommes comme des frères unis en un seul Père (PJ, 2, VII) et tenus à un devoir actif, constant et réciproque au sein du corps de l'église dont ils sont les organes (PJ, 2, IV). Pour chacun, la mesure de ce qu'il doit fournir à l'autre s'établit de façon non pas mécanique mais vitale : il doit donner selon ses forces et selon les besoins de l'autre. Cette générosité est d'ailleurs dans son intérêt bien compris car de la vitalité de l'organe voisin dépend celle de tout l'organisme et, par conséquent, celle de l'organe généreux (PJ, 2, V). Une telle Justice est donc un instrument de coopération, de dynamisme et de vie (PJ, 2, VII). Elle seule, conclut l'auteur, permet de fournir la réponse difficile mais juste à l'appel de Dieu et du prochain.

Cette méditation est intéressante pour notre propos, car, tout en abordant notre thème de façon plus explicite, elle reprend et approfondit également certaines images déjà traitées dans notre étude de l'Art poétique. La condamnation d'une Justice profane qui serait principe non d'action, mais de conservation et d'équilibre, confirme le rejet d'un équilibre statique au profit d'un équilibre dynamique dans des rapports justes (Cf. supra, p. 8). De même, la préférence donnée à une Justice vivante sur une Justice morte, basée sur la Loi, souligne une nouvelle application du grand principe de l'Art poétique qui a servi de point de départ à notre étude : "Des formes, point de lois" (Cf. supra, p. 4). Enfin, l'image de la créature/organe, déjà suggérée par celle du "coeur" ainsi que par celle de l'église/organisme (Cf. supra, pp. 6 et 14, 15), est ici reprise et approfondie pour s'étendre aux rapports des organes entre eux. L'auteur, qui a passé par l'expérience de Mesa, a désormais appris à se soucier des "autres" et cet élargissement de sa notion de Justice marque une transition entre son Art poétique axé sur les rapports créature/Créateur, et ses réflexions sur l'Orestie, où ces rapports incluront la totalité de la Communion des Saints.

En ce qui concerne Eschyle et la traduction que Claudel fit de l'Orestie, nous nous contenterons de reproduire et d'analyser certains commentaires du poète à son sujet. Dès 1891, avant même d'entreprendre cette traduction, il affirmait sa "communion d'esprit" avec le dramaturge grec⁹ et, à la fin de sa vie il devait déclarer à Jean Amrouche que ce qui l'avait attiré dans les drames d'Eschyle, c'était non seulement la forme, mais la notion de destinée, "la notion de justice" (MI, 161). La traduction d'Agamemnon, commencée au début de 1893, a pu avoir une influence sur les deuxièmes versions de Tête d'Or, de



La Ville, de La jeune Fille Violaine, et de toutes les pièces qui s'échelonnent depuis l'Echange jusqu'à Partage de Midi. De son côté, la traduction des Choéphores et des Euménides (1914-1916) n'a pu manquer d'influencer la Trilogie des Coûfontaine et tout le théâtre qui a suivi.

Dès l'achèvement des Euménides, Claudel, dans une lettre du 18 mars 1916, commente : "La finale à ma grande surprise a une tournure étonnamment chrétienne" (Th I, Notices, 1326). Darius Milhaud, qui compose la partition de ce drame, s'exclame lui-même : "Je ne connais pas de plus beau sujet à traiter. Après les horreurs et les crimes, (...) l'acquittement d'Oreste et la grande scène de pacification des Euménides" (Th I, Notices, 1327).

En 1920, dans l'édition de la N.R.F. de l'Orestie, figure une note au cours de laquelle Claudel commente :

Quel est le thème des trois drames qui constituent l'Orestie ? La fécondité indéfinie de l'acte mauvais qui implique et engendre spontanément sa propre sanction laquelle n'est autre, au fil d'une même lignée familiale, qu'un égal crime.

Je pense que l'iniquité ne meurt pas brehaigne
Mais que d'elle naît de nature une inépuisable affliction.

(AGAMEMNON.)

Les Chinois exagèrent encore le côté matériel de cette conception primitive de la Justice en disant que le châtement suit le crime comme le son suit le coup sur une lame de bronze. Le mal revient à son auteur par une conséquence presque physique. Dans l'Orestie (...) la mère venge la fille sur son mari, le fils, un père sur celle qui l'a engendré. Qui posera une fin à cette chaîne de forfaits ? C'est le problème qu'essayent de résoudre les Euménides. Il faut remarquer que le dernier crime, celui d'Oreste, n'a pas été perpétré de libre gré, (...). Et cependant, suivant la conception antique (...) de la Justice, le sang versé, (...) implique le châtement, (...). Oreste (...) demande un jugement (...), il en appelle à un tribunal, (...) fait de tout un peuple, d'une Ville (...). Appel est fait à la foule, afin que, partagée en deux parties égales, elle crée un équilibre qu'une manifestation directe de la volonté divine seule puisse rompre. Voici les dieux mêmes qui comparaissent l'un pour plaider la cause de son client, l'autre pour associer (...) la volonté de cette multitude, (...) qui va juger en elle (...) à ces ineffables desseins dont elle est dépositaire : Apollon et Athéna (...). (Th I, Notices, 1328-1329)

Claudel aborde ici un problème qu'il n'avait pas résolu dans son Art poétique où, nous l'avons vu, la transgression primitive de la créature à son Créateur entraînait automatiquement son châtement, la

mort du corps, et pour l'âme damnée comparaissant devant son Juge, l'effrayante obligation d'une dette impossible à solder. Or voici que la Justice, cette balance automatique, reste en suspens. Un coupable ose faire appel. L'assemblée se partage bien en deux, comme les plateaux en "équilibre" de la balance, mais Apollon, le dieu/soleil lui-même, se fait l'avocat du coupable, et Athéna, "la Fille même (...)" de celui qui est le Père par excellence" (Th I, Notices, 1329) va venir mettre son poids dans un des plateaux. Claudel lui-même commente :

La sentence est rendue, le suffrage d'Athéna (...) faisant prévaloir le pardon. Au dessus de tout argument, la volonté (...) juridiquement attestée de par cette Sagesse (...) d'un Dieu (...) le Père à qui seul appartient la Vengeance (...). Athéna (...) n'est-elle pas comme une préfigure de la Sophia et de l'Immaculée Conception ? Apollon n'a-t-il pas une ressemblance avec l'Ange Gardien ? Toute cette lignée de forfaits émanés de l'antique transgression originelle aboutit à ces deux choses ; d'une part, à la Volonté d'un Dieu suprême (...); d'autre part, à la suscitation d'un Corps humain constitué pour rendre le Jugement en son nom, à une Eglise (...) à ces Légions étagées (...) en tel ordre qu'elles puissent voir et constituer elles-mêmes la Justice, peuple des vivants et des morts (...) dont saint Paul (...) a dit que nous sommes en spectacle aux Hommes et aux Anges. Les sombres Puissances de la Sanction et de la Crainte sont solennellement exorcisées (...). L'Enfer en bas derrière un seuil désormais barré ; les hommes chez eux sur la terre ; Dieu et les créatures plus rapprochées de lui en haut (...) : ainsi l'ordre oecuménique est constitué à jamais sur son triple étage. (Th I, Notices, 1329-1330)

Pour pouvoir mieux analyser ce texte, il nous semble nécessaire de le compléter par ce passage extrait de L'"Orestie" d'Eschyle, composé en 1942, et qui fait partie d'Accompagnements (Pr, 417-421).

La grandeur de l'Orestie, c'est (...) la discussion approfondie (...) d'un des problèmes essentiels de la Conscience humaine, celui du Crime et du Châtiment. Avant le Christianisme, et sous la Loi Mosaique elle-même, l'Humanité ne connaissait à ce problème qu'une solution, celle du talion (...). Mais quand l'homme se fait lui-même juge et vengeur de son propre grief, où s'arrêteront les conséquences ? (Pr, 417-418)

Et il continue, plus loin :

(...) à Athènes devant ce tribunal du peuple (...) c'est en vain que les Furies invoquent leur droit (...). Il y a ceci de nouveau que les dieux ont pris en main la cause d'un homme : il faut que la Justice enfin sollicitée par la miséricorde, émerge de ces purgations successives. (...)

Mon Père à qui toute chose au ciel et sur la terre
Est soumise en ses vicissitudes
Et Son souffle (...) n'est pas celui de la colère.

Alors sur le défenseur (...) descend l'absolution temporelle, (...) mais le ciel seul a accordé la vraie purification.
(Pr, 419-420)

Parlant de ce Père eschylien qui a préféré la clémence à la colère, il le rapproche du Père chrétien et s'exclame : "C'est vrai, Il n'a point fait de parole, mais Il a engendré un Verbe ! le Verbe qui s'est fait chair ! Quelqu'un de plus puissant que cette Athénée, sortie de son front, car Il est sorti de son coeur !" (Pr, 420). Et Claudel conclut : "Telle est l'oeuvre qui a transporté d'admiration ma jeunesse et dont l'étude patiente (...) a été l'occupation (...) de mon âge mûr !" (Pr, 421).

De ces textes, il semble bien ressortir que ce qui a transporté Claudel d'admiration pour Eschyle, c'est, plus que sa conception d'une Justice exacte, celle d'une Justice "enfin sollicitée par la miséricorde"* (Pr, 420). Et de la comparaison qu'il établit entre la miséricorde eschylienne et la miséricorde chrétienne, émergent à la fois le concept claudélien de la Loi Antique et de la Loi Nouvelle, la structure du monde oecuménique chrétien, et une série d'images qui nous permettront d'établir de nouvelles équivalences.

La Loi Antique, y compris la Loi Mosaïque, était celle du talion, cet "oeil pour oeil, dent pour dent" qui était déjà une première forme de l'équilibre car on peut l'interpréter non dans son sens violent, mais dans son sens modérateur : "pas plus qu'un oeil pour un oeil ; pas plus qu'une dent pour une dent". Mais, en fait, ni sur terre, ni entre les hommes déchus et le Père, cette Loi ne s'avérait satisfaisante, puisqu'elle ne faisait que perpétuer à l'infini la "transgression primitive", autrement dit, la "dette". Et le Père a un jour mis fin à cette dette. Au glaive meurtrier et à la balance inexorable de sa vengeance de Juge sévère, sont venus se substituer le glaive purificateur et la balance indulgente de sa Miséricorde.

Si nous parlons de "glaive purificateur", c'est que cette image de l'épée de feu, appropriée dès qu'il s'agit d'un ange combattant le mal, peut aussi s'appliquer à Apollon, dieu du soleil, dont le rayon est un trait cruel mais aussi guérisseur : Apollon n'est-il pas, autant que le divin archer, le dieu guérisseur, le purificateur de l'assassin, le dieu de la lumière et de la vérité ? Et la balance miséricordieuse ne sera-t-elle pas, de son côté, tenue par la main d'Athéna, celle qui donne son "suffrage" (Th I, 1330) et dont le petit coup de pouce indulgent fait pencher le plateau en faveur du coupable ?

Or, dans l'exercice de la Loi Nouvelle par le Père chrétien, Claudel compare la parole de clémence au Verbe, au Christ rédempteur. De plus il compare Apollon à l'Ange Gardien, et Athéna à la Sagesse, à la Sophia, et à l'Immaculée Conception. Il serait tentant de poursuivre la comparaison et de penser que, dans l'imagination claudélienne, c'est entre les mains de l'Ange Gardien/Apollon, notre avocat devant le Père, que va se trouver désormais le glaive de la Justice qui lui permettra d'une part de nous défendre devant le Père, de "plaider [notre] cause" (Th I, 1329) et, d'autre part peut-être, de nous, donner quelques petits coups charitables de ce glaive/bistouri/cautère, de cette épée de flamme, pour mieux nous purifier et nous guérir. Il serait aussi séduisant de croire que c'est entre les mains de la Sagesse/Athéna incarnée par la Vierge Marie qu'a passé une balance désormais miséricordieuse où, pour faire contrepoids à la créature tombée, elle mettra dans l'autre plateau le poids du Verbe, de cette parole de pardon sortie du coeur du Père (Pr, 420).

En ce qui concerne les images du glaive et de la balance, nous ne les avançons que comme des hypothèses qui, peut-être se vérifieront au cours de notre recherche et, dans les tables d'équivalences que nous allons établir, nous les laisserons entre parenthèses. Par contre, il nous semble que la structure du monde de la Justice claudélienne, ainsi que les équivalences qui y apparaissent, s'appuient sur assez de références aisément vérifiables pour être tenues pour certaines. Ce monde de la Justice divine est établi sur trois étages :

1. En haut, se trouve le Père à qui seul appartient la Vengeance, mais dont le Souffle de Juste colère peut se transformer en Souffle de Miséricorde, le Verbe sorti de son coeur. Il est le Juge suprême qui représente à la fois la Justice et la Miséricorde, dont sont issus la Loi et la Grâce, la Loi qui est exigence exacte, et la Grâce qui est pardon gratuit.

2. Au milieu, face à la créature qui se donne en spectacle sur l'arène de sa vie, se trouve le Tribunal délégué par le Père, qui rend la Justice en son nom.

D'abord une Assemblée, la grande Eglise de la Communion des Saints, avec ses Légions étagées : la foule qui occupe les gradins de la salle de ce Tribunal ;

Ensuite, l'Avocat à la défense de l'accusé : L'Ange Gardien = Apollon (= l'Archer = le Guérisseur = le Purificateur = le Nouveau Glaive ?) ;

Enfin, le Juge : la Sophia = l'Immaculée Conception = Athéna = la Grâce = le suffrage = le pardon (= la Nouvelle balance ?).

3. Tout en bas se trouve l'Enfer, le lieu où le Mal est "exorcisé" derrière un "seuil désormais barré" (Th I, 1330).

Pour terminer, notons que, pour Claudel, une Justice ainsi structurée et constituée représente un "ordre"* (Th I, 1330) admirable.

x x

x

Il nous reste, pour compléter notre enquête préliminaire, à examiner un dernier texte de Claudel, cet extraordinaire Chemin de la Croix n°2, dont nous avons parlé brièvement au début de ce chapitre.

Pourquoi ce texte ? C'est que d'une part, comme son titre même l'indique, il pourra nous donner des indications sur le "chemin" que le héros claudélien va être invité à suivre ; et d'autre part, il nous permettra de vérifier et de compléter notre réseau d'images.

Nous l'avons vu, lors de notre étude de l'Art poétique, la créature juste est celle qui, comme un cercle, obéit à son Centre dont elle reçoit vie et support, dans un rapport qui est équilibré sur un double rythme de prise et de restitution. Mais la créature injuste, qui refuse la restitution, se désamorce de son Centre et perd en même temps sa vie, son contrepoids, et par conséquent, son équilibre. Dans le monde de la Chute, le héros claudélien est essentiellement "l'homme qui a perdu son Centre".

Cet état était sans remède, (nous l'avons vu lors de notre étude de l'Orestie), dans l'Ancien monde de la Loi Mosaïque dont la "grâce gratuitement accordée" (Po, 197) était absente. La créature, incapable de se réamorcer à son Centre, était de ce fait même dans

l'impossibilité de solder sa "dette". Mais, nous l'avons vu aussi, dans le Nouveau monde de la Loi Chrétienne, la Grâce se manifeste et c'est en s'en remettant à elle que le héros claudélien va pouvoir à la fois retrouver son Centre perdu, s'acquitter de sa dette, et reprendre avec son Créateur des rapports équilibrés et justes.

Mais où trouver cette Grâce ? Nous savons, selon nos équivalences, qu'elle est aussi Sagesse¹⁰. Or la Sagesse, selon notre étude de "Développement de l'Eglise", se tient sur un "marché", à un "croisement de chemins"¹¹ (Po, 209). C'est donc de ce point que le héros claudélien devra partir pour entreprendre sa "recherche" du Centre perdu. Et peut-être y entendra-t-il l'appel de la Sagesse ou de ses envoyés, les "messagers de la Parabole Nuptiale" (Po, 209). Peut-être alors s'arrêtera-t-il un instant pour réfléchir, car "Une place (...) c'est un arrêt, c'est l'espace laissé à la réflexion" (Pr, 752). Et il se demandera comment faire pour se diriger alors qu'il n'a "pour instrument que le déplacement pénible et lourd / De ce corps d'un pied sur l'autre vacillant en un pas toujours trop lent ou trop court" (Po, 687). Pourtant, il se mettra en marche, car "son devoir est de ne pas rester immobile" (Pr, 263). Mais, s'il est vraiment sage, il prendra soin de consulter les signes qui indiquent la bonne direction, et peut-être alors apercevra-t-il la Croix, ce "poteau indicateur entre quatre directions" (Pr, 263), cette "croix qui indique la direction de tous côtés" (Pr, 802). En suivant ce signe le héros claudélien trouvera le "chemin essentiel dont ses pieds sont assoiffés (Pr, 263), la "Voie" (Pr, 263) que le Christ suivit lui-même, autrement dit le Chemin de la Croix qui va le ramener à son Centre perdu.

Nous en voici à ce Chemin de la Croix n° 2, dont je vais brièvement résumer l'argument. La Croix est composée de deux pièces distinctes, le Poteau qui en est le support vertical, et la Potence qui en est l'extension horizontale. Le Poteau représente la Souffrance humaine, tandis que la Potence représente la Rédemption. Le Chemin de la Croix est celui de la Potence qui vient retrouver le Poteau (ChC, II)¹². Celui qui porte la Potence est Jésus représenté ici par un Homme (ChC, III, IV) ; ceux qui portent le Poteau sont les deux Larrons (ChC, IV) et, en fait, toute l'humanité endettée et souffrante, depuis des générations (ChC, VI). Le Poteau et la Potence suivent un chemin parallèle, celui du Calvaire. Arrivé au Calvaire, le Poteau se redresse à la verticale et attend la Potence (ChC, V et

VI). De son côté, le Rédempteur qui porte la Potence suit sa Mère qui le conduit à l'autel et il doit faire, pour la rejoindre, un épouvantable effort, dans la terrible lenteur de cette pénible route qui monte (ChC, VII, VIII et XIII). Une fois le Christ arrivé au Calvaire, il s'abandonne aux mains des bourreaux (ChC, XVI). La Potence qu'il représente est appliquée au Poteau vertical qui va ainsi recevoir son complément horizontal et sa Rédemption (ChC, XVIII). A cet instant, au pied de la Croix, commence la Messe (ChC, XVIII) ; le moment où la Croix est complétée est celui de l'Élévation (ChC, XIX). Tout est consommé (ChC, XX) et la Mère du Christ, devenue l'Eglise, procède à la mise au tombeau. Elle prend le ciboire, ouvre le tabernacle qui se trouve sur l'autel où se dit la messe, et y place le ciboire (ChC, XXII).

L'argument en soi est extrêmement intéressant pour notre propos, car nous y voyons que le chemin du héros claudélien sera celui que suivent parallèlement la Souffrance et la Rédemption et que son point d'arrivée sera le lieu où ces deux entités se rencontrent et s'unissent. Mais pour mieux comprendre comment ce double cheminement va permettre le rétablissement de la Justice selon Claudel, il sera bon de dresser un tableau d'équivalences à partir du texte même, auquel nos références vont renvoyer.

Le Poteau : il est comparé à un mât¹³, à un tronc d'arbre, à un support vertical, à la Souffrance (ChC, II), à la souffrance humaine, à un droit, à un fardeau précieux, à une passerelle, à une poutre sacrée (ChC, VI).

La Potence : elle est comparée à une vergue¹³, aux branches de l'arbre, à l'extension horizontale, à la Rédemption (ChC, II), à l'amour et à la charité¹⁴.

Les porteurs du Poteau sont les deux Larrons (ChC, IV), les voleurs, les endettés ; puis toute l'humanité qui se repasse ce fardeau de génération en génération (ChC, VI).

Le porteur de la Potence, c'est Jésus qui est appelé le Sauveur (ChC, III), le Christ (ChC, V), le Rédempteur (ChC, VII), cependant l'auteur précise que dans ce contexte il n'est pas nécessairement le Sauveur lui-même, mais "l'un de nous" (ChC, III), "l'Homme"¹⁵.

La Mère de Dieu, avant la crucifixion, représente par rapport à son Fils qu'elle conduit, le besoin qui appelle la satisfaction, l'Ancienne Loi qui précède la Nouvelle, l'Aurore qui précède le Soleil, et la Sagesse des Proverbes qui a assisté le Seigneur dans la

Création (ChC, VIII) ; elle représente aussi l'Epouse du Cantique qui appelle, par rapport à l'Epoux qui répond et qui se dépouille avant d'être couronné (ChC, XVII).

De tels rapports pourraient se représenter schématiquement par la série d'équations suivantes :

$$\frac{\text{Mère}}{\text{Fils}} = \frac{\text{besoin}}{\text{satisfaction}} = \frac{\text{Ancienne Loi}}{\text{Nouvelle Loi}} = \frac{\text{Aurore}}{\text{Soleil}} = \frac{\text{Sagesse des Proverbes}}{\text{Seigneur (Créateur)}} =$$
$$\frac{\text{Epouse du Cantique}}{\text{Epoux}} = \frac{\text{Appel}}{\text{Réponse}}$$

Cette série d'équations pourra se montrer précieuse pour analyser certaines images que nous rencontrerons dans le théâtre de Claudel. Mais dès à présent, elle nous permet de comprendre comment l'auteur, à propos de l'Orestie, a pu comparer Athéna, la "Fille du Père", à la Sagesse et à l'Immaculée Conception. Car Athéna, de même que la Mère a obtenu du Père, pour l'humanité, la satisfaction, la Nouvelle Loi, et un défenseur en la personne d'Apollon/soleil.

La Mère de Dieu, après la crucifixion, devient l'Eglise, celle qui porte le Ciboire, celle qui ouvre le Tabernacle (ChC, XXII). Ce fait n'est pas sans importance : dans la symbolique claudélienne, c'est l'Eglise, mère des fidèles, qui va pouvoir, grâce à l'administration des sacrements, maintenir dans le coeur du corps spirituel constitué par ses membres, le passage nécessaire à la respiration essentielle. Grâce à elle qui a accès à la porte du tabernacle, la Vie divine contenue dans le Ciboire va pouvoir circuler librement du Tabernacle jusqu'au coeur des fidèles, c'est à dire, du Centre au cercle.

Ces équivalences établies, revenons-en à la signification du Chemin de la Croix. Si nous considérons le porteur de la Potence comme simplement un homme, l'un de nous, celui qui, à l'image du Christ se sacrifie ; et d'autre part le porteur du Poteau comme le voleur et l'endetté, nous pouvons déjà déceler dans ce mimodrame le jeu de deux héros principaux : l'injuste dont le seul crédit et le seul droit est la Souffrance, et le juste qui répondra librement à l'appel de ce droit et par son sacrifice et sa charité, viendra s'unir à l'injuste pour payer sa dette.

Leur rencontre se fera à la fois sur le Calvaire et sur l'autel. Là, la jonction de la souffrance avec la charité formera la croix qui rétablira enfin "l'étreinte sacrée" (ChC, I). En effet, le point d'intersection de la Potence avec le Poteau n'est-il pas le Centre enfin retrouvé ? La Justice rétablie ?

Le texte nous confirme ceci, car, précise Claudel, grâce à Jésus, la croix est une "croix vivante et en même temps une balance*, la statera facta corporis de l'hymne liturgique" (ChC, IV). C'est bien là la nouvelle balance dont nous soupçonnions la présence entre les mains d'Athéna, figure de la Sagesse et de l'Immaculée Conception, cette balance indulgente dans laquelle la Grâce est venue mettre son poids, l'instrument d'une Justice à laquelle la Miséricorde est venue s'allier pour en faire une Justice supérieure, l'Équité.

x x

x

Résumons, avant d'aller plus loin, l'essentiel de nos trouvailles. Dès sa jeunesse, Claudel, sentant au centre de sa personne, l'exigence mystérieuse d'un Juge, s'interroge sur les rapports qui existent entre la créature/cercle et son Centre transcendant. Dans l'Art poétique, il découvre que ces rapports, quand ils sont justes, sont un mouvement en deux temps, une prise suivie d'une restitution, qui constitue une balance, un équilibre dynamique entre ces parties. Le plus bel exemple de cet équilibre est l'image du coeur, carrefour où le mouvement circulatoire de l'organisme vient croiser le mouvement respiratoire entre le coeur et le Centre/souffle. Au point d'intersection se situe la combustion qui est à la fois sacrifice par lequel le cercle maintient sa forme, et chaleur qui lui communique la vie. La désobéissance du cercle à son Centre, le refus du second temps de la respiration qui constitue la restitution, entraîne automatiquement le déséquilibre de ce cercle, sa condamnation à la mort et la souffrance de se trouver insolvable devant un Juge sévère qui réclame pour l'éternité, le paiement de la dette. C'est là, faut-il le dire, l'histoire de la faute d'Adam dont a hérité l'humanité déchue.

"Développement de l'Eglise", cependant, nous laisse entrevoir la possibilité d'un rétablissement des rapports préalables entre le cercle et son Centre. Car ce carrefour qu'était le "coeur" se représente à l'homme comme un lieu de rendez-vous, d'échange et de pesée, le marché commercial, puis le croisement des routes où se tiennent la Sagesse, ses envoyés et le Christ lui-même lors de sa vie publique. Et plus tard, dans le carrefour enclos qu'est une basilique, nous retrouvons la structure même de cet organe admirable qu'était le "coeur".

Les "Propositions sur la Justice" élargissent certaines images de

l'Art poétique pour décrire les rapports justes des créatures entre elles comme ceux d'organes fonctionnant au sein d'un même organisme. L'inclusion du prochain dans la notion de Justice, ainsi que la distinction entre une Justice profane insuffisante et une Justice chrétienne généreuse et bénéfique annoncent l'élargissement du champ de vision que nous allons trouver dans les écrits qui vont suivre.

Les réflexions de Claudel sur sa traduction de l'Orestie nous montrent sa conception d'une Justice chrétienne qui se rend dans un ordre oecuménique à trois étages, avec Dieu au sommet, un tribunal/Eglise au centre où l'accusé trouve pour l'assister la défense d'un Ange Gardien et la clémence d'un Juge qui n'est autre que l'Immaculée Conception. Et, tout en bas, les portes de l'Enfer sont désormais fermées.

Enfin, le Chemin de la Croix n° 2 nous aide à comprendre la voie que le héros claudélien, cet "homme qui a perdu son Centre", devra emprunter pour le retrouver. Il ne pourra le faire que par l'union de la Souffrance avec la Charité, dans une Croix dont la structure sera la même que celle du "coeur" et dont le point d'intersection sera un sacrifice comparable à la combustion, la restitution qui rouvrira le passage vers le Centre retrouvé.

C'est de cet examen préliminaire que nous avons pu tirer à la fois une structure de la Justice selon Claudel, et un réseau d'images, outils qui pourront s'avérer précieux pour l'examen de la "Recherche de la Justice" dans son théâtre. Nous verrons que la démarche du héros claudélien dans ce théâtre sera parallèle à celle du poète, depuis l'incertitude et l'interrogation angoissée jusqu'au point où, au moment même où il composait la "Troisième Journée" du Soulier de satin, l'auteur pourra s'écrier :

Je tiens le centre, je suis là, un seul battement de ce coeur
énorme ouvre tout ! (Po, 688)

CHAPITRE II

Pour procéder à la recherche de la Justice dans le théâtre de Claudel, nous nous proposons d'examiner chacune de ses pièces principales, dans l'ordre chronologique de leur rédaction, et ceci, en suivant une méthode d'approche dont nous allons présenter ici les lignes principales.

Dans le monde injuste de la créature/cercle qui a perdu son Créateur/Centre, nous pourrions nous attendre à trouver un manque de tous ces Eléments vitaux que le Centre apportait au cercle, dans des rapports bien équilibrés.

Tout d'abord, le rapport, cet équilibre dynamique en deux temps, ayant pris fin, nous ~~rencontrerons~~ sans doute à sa place le déséquilibre et la chute. Cette chute elle-même peut se traduire aussi par un déplacement ou un renversement de la créature qui n'est plus ni à sa place, ni tournée dans le bon "sens" par rapport à son Créateur. L'absence du Centre qui est, rappelons-le, soleil, Source d'eau vive, et Souffle/Parole/semence, va aboutir à un état de privation. Au lieu du soleil, nous trouverons les ténèbres. Ténèbres morales d'abord ; ignorance fondamentale de la créature qui ne connaît plus son Créateur. Ténèbres physiques ensuite d'un monde crépusculaire et sombre. Au lieu de la Source vive et généreuse, nous trouverons des eaux fuyantes ou stagnantes, ou encore le manque d'eau, la soif. Au lieu du Souffle vivifiant, nous trouverons un air vicié et nauséabond, ou le manque d'air et l'asphyxie. A la place de la parole intelligible, il n'y aura plus que des murmures confus et des signes ambigus. Et la parole étant semence, au lieu de la fertilité nous trouverons peut-être des signes de stérilité.

Sans son Centre vital, ce monde, comme un organisme privé de tout, sera profondément marqué par la mort et tout ce qui traduit cette mort : la maladie, la décomposition, l'appartenance à une terre qui n'est plus qu'un tombeau.

La créature, dans un tel monde va souffrir d'une profonde insatisfaction dans le sens étymologique du mot. Privé de son Centre, elle est privée de cela seul qui lui serait suffisant (satis) pour la compléter. Elle l'est aussi dans le sens étymologique de ce terme, au moyen-Âge, dans son sens juridique qui s'applique à celui qui n'a pas reçu son dû.

Car, bien que déchue, la créature sent obscurément qu'elle est frustrée de quelque chose qui, normalement, était son "droit". Cette créature sera parfois hantée par le souvenir d'un éden perdu dont elle se sentira exilée. En elle l'insatisfaction va s'exprimer par un "grief" fondamental, une longue lamentation souvent ponctuée de ce mot qui traduit à la fois l'incompréhension et le reproche : "Pourquoi ?".

La créature dont le mouvement essentiel était le battement en deux temps de la prise et de la restitution sur son Centre, va continuer à essayer ce mouvement pour se satisfaire. Mais désormais la prise ne sert plus qu'un essor axé sur de fausses possessions, il sera la concupiscence dont parle l'Écriture, l'appétit, le désir et la convoitise de biens terrestres, la sensualité et la violence de tous les excès.

Mais cet essor de la créature vers la satisfaction, cet élan rapace, ne pourra se maintenir et cela pour deux raisons : la première c'est que les possessions matérielles seront incapables de lui fournir la vie nécessaire au maintien de son équilibre ; la seconde c'est que son propre égoïsme la ramènera inexorablement à une retombée sur elle-même, comme un prisonnier rivé à sa chaîne. Cet égoïsme se traduira par son inertie, la pesanteur d'un corps privé de contrepoids, la fatigue, le sommeil et, puisque l'égoïsme est ce qui enchaîne, la prison.

Le double mouvement lui-même, cet essor qui retombe, cet effort vain qui n'aboutit à rien, sera traduit, s'il s'agit d'un voyageur, par l'"errance" qui peut être soit la divagation de celui qui marche sans direction, soit le retour constant à un point de départ faisant de la marche un cycle fatal qui est l'équivalent d'un piétinement.

Pourtant le désir qui naît de l'insatisfaction est le seul élément positif qui puisse rester dans un tel monde. Essentiellement ce désir est essor, et peut-être suffira-t-il que, malgré ses rechutes, il reprenne sans cesse son élan et que cet élan cherche véritablement un bien non matériel, pour qu'il finisse par le percevoir. Peut-être faudra-t-il alors que, dans un geste sacrificiel, il tranche le lien qui l'enchaîne à son égoïsme pour que son dernier essor soit enfin une envolée et une reprise de contact avec le Centre perdu.

Nous qualifierons d'"état de désordre", ce monde injuste dont les caractéristiques principales seront donc : le déséquilibre ; la privation de soleil, de Source et de Souffle ; la mort ; l'insatisfaction traduite par le grief fondamental ; l'essor concupiscent et ses excès ;

la retombée dans l'inertie emprisonnante de l'égoïsme ; l'errance qui reprend ce double mouvement d'essor vain et de retombée ; avec comme seul signe positif, le désir du Centre, cet espoir qui veille encore au coeur de l'homme déchu.

x x

x

C'est ce désir qui va lancer le héros claudélien à la recherche de la Justice, de son Centre perdu et, d'après notre premier Chapitre, nous nous attendrons à ce que cette recherche le mène à un carrefour, ce lieu où l'on peut trouver le marché avec ses marchandises étalées, la banque et le négoce et même la justice humaine, chacun avec sa balance. On peut y trouver aussi la Sagesse ou ses messagers qui appellent. On peut encore y voir des poteaux indicateurs qu'il faudra pouvoir lire. Le point de départ du héros claudélien se situera sans doute à ce carrefour où les appels de la criée lui parviendront, lui offrant telle marchandise contre telle autre. Nous qualifierons un tel lieu de "carrefour de l'appel et du contrat".

A cet appel ou à ce contrat dont les termes peuvent être implicites ou explicites, le héros claudélien pourra répondre soit par un refus, soit par un engagement qui pourra s'exprimer par un geste solennel qui en sera comme la signature. C'est ce que nous appellerons la "réponse".

Mais au carrefour de la criée, de multiples appels se font entendre, certains proposant de justes contrats, d'autres proposant des marchés de dupes. Parfois même, car le héros claudélien du monde du désordre n'arrive pas souvent à lire les signes ambigus, entendra-t-il l'appel d'un juste contrat mais en se méprenant sur ses termes. Comment pourra-t-il évaluer ce contrat ? Sur quoi le lecteur lui-même pourra-t-il se baser pour en apprécier la validité ? Il faudra se demander si chacun des contractants peut ou veut remplir sa partie. S'il est capable et prêt à donner au moins autant qu'il ne reçoit. Ensuite, il faudra examiner les signes et les emblèmes qui entoureront et figureront ce contrat. Difficile entreprise, puisque dans un tel monde ils sont essentiellement ambivalents. Mais nous aurons pour les évaluer un précieux axiome, déjà énoncé dans notre Chapitre I, lors de notre étude de l'Art poétique : c'est que le poids (autrement dit la valeur) est le sens du sens (autrement dit la signification de la direction). A partir de cet axiome, nous allons

pouvoir énoncer le postulat suivant : dans tout objet, ou dans l'usage qui est fait de cet objet, c'est le sens de la direction qui déterminera à la fois sa signification et sa valeur. Quand cet objet est tourné vers l'égoïsme ou emprunté pour satisfaire cet égoïsme, il prend une valeur négative. Si par contre il est tourné vers le Centre ou emprunté pour satisfaire à l'exigence du Centre, il prend une valeur positive. Ainsi, c'est bien le même chemin qui mène d'une part au ciel et de l'autre à l'enfer ; en soi, il est ambivalent, mais si nous le considérons comme menant au ciel, il est positif, et inversement. Mais, plus importante que l'objet lui-même, est la direction de l'intention de la personne qui utilise cet objet. Ainsi, le chemin qui se dirige vers l'enfer est en apparence un signe négatif. Mais si quelqu'un l'emprunte avec de bonnes intentions, ce chemin finira par le ramener à Dieu¹. Notons cependant que certains signes tels que l'eau stagnante et d'autres que nous identifierons au cours de notre recherche ne pourront guère avoir qu'une valeur négative. Nous appellerons cet examen des termes d'un contrat, des capacités et des intentions des contractants, ainsi que le sens des signes qui les accompagnent "l'évaluation de la validité du contrat".

Une fois ce contrat accepté, le héros claudélien va se mettre en demeure de l'accomplir. Il pourra ~~rencontrer~~ des obstacles sur le chemin de sa recherche, soit que le contrat ait été illégitime, soit que l'un ou l'autre des partenaires fasse défaut, soit que le héros succombe à la fatigue dans des "chutes" qui seront à l'image de celles de la Potence, dans le Chemin de la Croix n° 2. Peut-être même s'assiera-t-il un moment en cours de route pour récapituler le chemin parcouru : "j'ai fait ceci, j'ai fait cela". Nous appellerons cette phase de la recherche "l'exécution du contrat".

Dans ce chemin de la recherche, le héros claudélien restera rarement seul. Il rencontrera des "guides", bons ou mauvais, qui lui indiqueront sa direction. Et comme sa recherche du Centre est essentiellement un effort de redressement permanent vers l'"équilibre vital", il trouvera sans doute aussi des "fardeaux" qui pourront le gêner, ou des auxiliaires qui pourront l'alléger. A ce propos notons immédiatement qu'une créature "pesante" ne sera pas nécessairement alourdissante pour le héros : il se peut qu'au contraire elle l'allège en lui servant de contrepoids. Le héros pourra du reste soit s'alourdir, soit s'alléger lui-même, selon qu'il se chargera de possessions égoïstes, ou qu'il s'en dépouillera par le sacrifice. Sur ce chemin du redressement qui est une balance,

il faut "voyager léger". Nous intitulerons cet aspect du voyage du héros "guides, auxiliaires et entraves".

Dans ce chemin qu'il parcourt pour exécuter son contrat, le héros pourra s'arrêter en cours de route, souvent à un carrefour, pour "peser" les termes de son contrat. Il pourra alors exprimer soit sa satisfaction, soit un grief secondaire qui le décidera à terminer ce contrat et à en conclure un nouveau, ou à poursuivre ce contrat malgré le peu de satisfaction qu'il y trouve. Nous appellerons cette phase de la recherche "satisfaction" ou "grief" du héros.

Enfin, après s'être arrêté à un ou à plusieurs carrefours successifs, le héros claudélien arrivera à la fin de sa recherche. Peut-être ce dernier carrefour, comme dans le Chemin de la Croix n° 2, sera-t-il un Calvaire comportant une croix, un autel et une porte. C'est là que le héros sera appelé à remplir totalement le seul contrat qui puisse le mener au terme qu'il cherche : le remboursement final de sa dette au Centre/Créateur. C'est peut-être sur cette Croix qui, souvenons-nous en, est une balance, qu'il sera pesé. S'il est trouvé manquant, il sera condamné au grief éternel. S'il a pu s'acquitter, souvent au prix de sa vie, il trouvera la satisfaction définitive qui sera en même temps pour lui la découverte et le rétablissement final de la Justice. Nous intitulerons cette dernière phase du voyage du héros "fin de la recherche".

CHAPITRE III

TETE D'OR I

Trouverons-nous dans Tête d'Or des caractéristiques de ce que nous avons appelé l'état de désordre ?

Oui, et de façon abondante. Dès le début du drame, nous sommes plongés dans un climat tragique qui est celui du monde de la Chute. Le champ où Simon assisté de Cébès enterre une femme n'est-il pas qualifié de "champ maudit" (Th I, 39) ? Cébès ne se compare-t-il pas à un "roi détrôné" (Th I, 40) ? C'est le monde de la privation. "Il n'y a plus de soleil" (Th I, 39) et l'homme se retrouve "imbécile, ignorant", ténèbres mentales auxquelles correspondent ces heures crépusculaires qui ne sont plus "ni jour, ni ombre" (Th I, 32). Au lieu de Sources vives, nous trouvons des ruisseaux qui "gargouillent" sinistrement. Simon qui étouffe se demande vers "quelle plage blémisante de l'air", il lèvera "la bouche qui respire" (Th I, 37). A la Parole claire a succédé "un langage plus vague que le ia ! ia ! de la mer" (Th I, 31), le monde n'est plus qu'"une noire fable de mystère" (Th I, 39) et dans ce champ sinistre de la "fin de l'hiver" nous ne percevons aucune plante, aucune vie végétale témoignage de fertilité.

La mort règne, traduite par l'enterrement de la femme et la phrase glas "Elle est morte" (Th I, 32, 33, 36, 37, 38). Le monde est une "promenade de mourants" (Th I, 36) et les hommes y sont "enfants à la Mort" (Th I, 36). Cébès énumère "toutes les maladies" de l'humanité, et ce sont celles qui sont les plus aptes à traduire la dé-composition de la "forme", d'un corps qui n'est plus irrigué par un Centre vital : ce sont "l'ulcère et l'abcès, le cancer qui ronge, (...) / La phtisie" (Th I, 41) etc. L'appartenance de l'homme à une terre qui n'est plus que son tombeau est soulignée par la façon sinistre dont elle sert de linceul à la femme :

SIMON. - Va dans la fosse où tu ne recevras pas la pluie !
A même dans la terre, tout de suite, là où tu n'entendes plus et
ne vois plus, la bouche contre le sol,

Comme quand, le ventre sur le matelas, nous nous ruons vers le
sommeil !

Reçois la terre sur ton corps ! (Th I, 35)

La terre est bien montrée ici comme la livrée de l'homme déchu, la "fosse", ce lieu bas où il se tient et qui symboliquement bouche toutes les ouvertures par où, dans un monde juste, il recevait la Lumière, la Parole et le Souffle, tombeau qui l'empêche même de recevoir l'eau mélancolique de la pluie.

Le grief est exprimé par Cébès : "Je suis triste ..." (Th I, 36), "Excessivement" ; "je suis misérable !", et s'exhale dans la longue plainte qui décrit l'état lamentable du monde (Th I, 40-41). Ce monde est bien celui de la concupiscence, de l'excès et de la violence. L'homme fait pour se compléter en Dieu se nourrit de choses immondes, de "larves" (Th I, 41) dont il s'"empiffre" et qu'il vomit en mourant (Th I, 41). Les pères eux-mêmes, dénaturés, y violent et y tuent leurs propres enfants (Th I, 41). En même temps, cet essor vers le mal est toujours suivi d'une retombée dans l'inertie, dans le "repos" auquel invite le champ maudit (Th I, 39), dans la prison que représente la "fosse", et dans l'appel à "dormir plus tranquillement" (Th I, 39) que la Mort à la "morne figure ensommeillée" (Th I, 39) adresse à l'homme.

L'errance qui traduit le double mouvement d'élan vain et de retombée, de retour au point de départ, est exprimée ici par le voyage que vient d'effectuer Simon. Un "désir" (Th I, 33) l'a poussé à aller vers "les plaines" où il n'a "erré" (Th I, 33) que pour se retrouver au point de départ, car ce lieu, "armant [les] pieds" de la femme qui l'avait suivi, "est venu [le] rechercher" (Th I, 34).

Pourtant, dans ce monde du désordre, l'espoir subsiste sous la forme d'un désir de quelque chose d'autre. Elan de Cébès qui veut "bondir", désir généreux puisqu'il s'"offre" (Th I, 32) aux choses. Désir de Simon qui cherche l'Air où il voudrait " [lever] la bouche qui respire" (Th I, 36).

C'est sans doute ce double désir qui va amener Cébès et Simon à se rencontrer dans ce champ que Claudel a comparé à un "croisement des routes" (Po, 259), un carrefour où se fera entendre l'appel de la criée et va se conclure un contrat.

Cet appel se manifeste en effet comme une voix mystérieuse que, seul, Simon entend et à laquelle il répond (Th I, 42-43). Cette voix cependant est accompagnée de signes qui rappellent l'activité du Centre/Créateur sur son cercle :

SIMON. - L'air* et la terre*. Ah !
O le printemps qui renouvelle l'année, et le fort amour
triomphe de la virginité !
O l'action de vie à qui le temps prépare ses noces*.
Pas une tige
Où le délire n'entre comme un créateur, produisant la fleur
et la semence* !
(...)
Et le bloc de mon corps fond comme une motte de terre degelée !
Jus de la vie, force et splendeur (...) Toute force et
sève* ! (Th I, 42)

Cet appel effectue une conversion en Simon et lui communique un puissant essor. Son coeur "se renverse" (Th I, 42), et se "soulève / Comme un hérissément de plumes d'aigles !" (Th I, 42). Ce que l'appelant offre à Simon reste un mystère de même que ce qu'il exige de lui, sauf qu'il s'agit d'une chose terriblement difficile à accomplir, puisque le héros commence par refuser trois fois (Th I, 43) avant d'accepter par un "Oui, je le ferai" (Th I, 44). N'en connaissant ni l'appelant, ni ses termes, il nous est difficile de procéder à l'évaluation de ce contrat et de sa validité. D'autant plus qu'aux premiers signes notés et qui semblaient être tournés dans une direction positive, viennent s'en ajouter d'autres qui semblent négatifs. Car Simon qui se méprend sans doute sur l'origine de cet appel croit n'avoir pour compagnon que sa "propre* parole" (Th I, 39). Il se croit lui-même "[sa] table et [son] lit" (Th I, 39) ; il se croit un être choisi et guidé non par Dieu mais par "les dieux". Le "voiturier" qu'il salue et dont il réclame les "chevaux" (Th I, 42) n'est-il pas Apollon auquel il va vouloir se substituer en devenant "Tête d'Or", autrement dit, soleil ? Faux soleil, soleil noir peut-être, si nous en jugeons par les paroles de Cébès qui appelle Simon "aigle de nuit" (Th I, 44). De même le guide de Simon semblera bien ambigu, car l'"étoile éclatante" qui se dresse devant lui et l'invite à l'atteindre est aussi sinistrement "une bête crue qui étend ses cuisses coupées, la muraille du boeuf pendue au croc" (Th I, 48). Dès le début, l'exécution de ce contrat va s'avérer difficile. C'est en "chancelant" que Simon va se mettre en route et son essor va être immédiatement suivi d'une retombée "par terre" (Th I, 48), vers cette terre qui est nuit, qui "écrase" et qui "bouche (...) les yeux", tandis que Simon exhale son impuissance : "Je ne puis pas !" (Th I, 48).

Nous reviendrons plus tard à ce premier contrat. Pour l'instant nous allons en examiner un autre : celui qui, à ce "tournant de chemin" (Th I, 47), va se conclure entre Cébès et Simon. Cette fois

nous connaissons l'appelant, Cébès qui, témoin de l'expérience de Simon, lui réclame "une part de cette nouvelle" (Th I, 45). A Simon qui refuse de partager son "vin" (Th I, 45), il fait valoir son droit comme une compensation à cette femme que Simon lui a prise : "Je t'appelle par cette femme que nous avons aimée tous les deux" (Th I, 45). De plus il l'appelle par le droit du fils sur le père et du faible sur le fort : "O père ! car ne suis-je pas ton enfant par tout ce dont je manque, je te supplie !" (Th I, 45).

Simon accepte, mais énonce les termes du contrat : "Je demande que tu t'engages à moi pour toujours" (Th I, 46). Cébès marque son accord : "Oui, je le fais" (Th I, 46). Simon alors énonce ce à quoi il s'engage : "je te donnerai une âme et un corps, moi-même" (Th I, 46). Il demande en compensation que Cébès le soutienne de sa foi et de son espérance : "Toi, aie confiance en moi ! dis-moi que cela est possible !". Cébès accepte par ces paroles : "Espère fermement !" (Th I, 46). Cet engagement mutuel va se célébrer par un geste solennel qui en sera comme la signature. Simon va servir d'"autel" à Cébès et va répandre sur celui-ci la "liqueur brûlante" de son "sang" (Th I, 47). Cébès l'embrassera comme l'"arbre du crucifix" avant de se séparer de lui.

Comment évaluer un tel contrat ? D'abord chacun des contractants est-il à même de remplir sa part de l'engagement ? Pour Cébès, la réponse semble affirmative, car tout homme peut aider un autre de sa foi et de son espérance, et ce que Cébès recherche est légitime, c'est une part de cette nouvelle, de cette "loi illustre" (Th I, 44) qui, peut-être, s'est révélée à Simon. Mais en ce qui concerne Simon, la réponse semble négative. Il s'engage en effet, à donner à Cébès "une âme* et un corps" (Th I, 46), or comment pourrait-il faire pour lui donner une âme qui appartient à Dieu seul ? De fait, les signes qui accompagnent ce contrat indiquent la présomption de Simon. Ce qu'il voudrait devenir pour Cébès c'est non plus la lueur qui erre, mais "la flamme enracinée", autrement dit, le soleil divin ; il ambitionne d'être pour Cébès un Rédempteur, l'"arbre du crucifix" (Th I, 47), le "Roi" qui donne son sang (Th I, 47), le calice vivant figuré par le "vase de sang chaud" qu'il porte dans la nuit. Mais les signes qui doublent ces premiers signes apparemment positifs sont nettement négatifs : la "flamme" n'est pas transcendante, mais "enracinée" (Th I, 46) dans la terre ; l'"arbre du crucifix" est "un vieux monstre" à la "mâchoire de granit", retenu au sol par une "bride de ronces" (Th I, 47). En fait, le sacrifice qui célèbre le contrat, plus qu'à une auguste

cérémonie, fait songer à une messe noire. Ce contrat n'a pas l'air valide puisque Simon s'y engage à remplir un rôle qu'il n'est pas capable de tenir.

De fait, il ne le tiendra pas. Nous retrouverons Cébès à l'Acte II malade et couché (Th I, 49). Pourtant il a toujours foi en Simon devenu Tête d'Or, et il l'attend avec impatience : "Encore quelques heures, et le Soleil poussera sa splendeur hors du Noir" (Th I, 61). Il ajoute, car il sait qu'il va mourir : "Après, Soleil de la Terre, je ne te verrai plus de nouveau !" (Th I, 61). Cette attente est si forte qu'elle l'empêche d'attacher toute son importance à la manifestation auprès de lui d'un "autre soleil" (Th I, 62), la Princesse costumée dont il sait pourtant qu'elle n'est "que grâce" (Th I, 62). Cependant, la Princesse ne ressemble-t-elle pas à la "loi illustre" (Th I, 44) dont Cébès réclamait à Simon sa part ? N'est-elle pas l'"Amour", celle dont la vue peut "nourrir" (Th I, 62) ? Cette "très belle aveugle" (Th I, 62) ne serait-elle pas la Justice aux yeux bandés par la Miséricorde ? De fait, elle ne condamnera pas le pauvre Cébès qui ne sait pas la reconnaître, mais qui, du moins, est un homme de bonne volonté. Elle lui dira doucement : "Je n'ai point de reproches à te faire" (Th I, 66).

Or voilà que Tête d'Or arrive enfin, général victorieux qui a sauvé l'Empire. Mais trouvant Cébès mourant, il voit qu'il va être privé de cette foi et de cette espérance que Cébès avait promis de lui donner, et son grief se manifeste avec ses reproches : "Tu me manques en ce que tu me dois. / (...) Penses-tu que ce que j'ai fait a été pour rien !" (Th I, 77). Et plus loin : "J'étais content / De cette bouchée de chair arrachée à la Victoire ! / Et voilà que tu meurs" (Th I, 81). Cébès, lui-même se rend compte que Tête d'Or n'est peut-être pas celui qu'il cherche, car lui aussi se plaint : "Et moi (...) / (...) je suis savant en une chose seule. / (...) A me donner. / Mais à qui me donner ? Non pas / A celui qui est aussi faible que moi, car de quel profit lui serai-je ? / (...) / Je cherche donc celui qui est parfaitement bon et juste* et en qui rien ne manque" (Th I, 78). Il continue, utilisant le "pourquoi" qui trahit le grief : "Et lui, si je ne le saisis point, pourquoi mes yeux furent-ils doués de la faculté de voir ? / (...) / Mais là où je désire avec certitude, / je ne trouve réellement quoi que ce soit" (Th I, 79). Il supplie Tête d'Or de l'aider, mais cette fois celui-ci doit constater son impuissance à faire part à Cébès de cette parole qu'il ne comprend pas lui-même et

à son tour il prend le mode du grief : "Pourquoi (...) m'as-tu saisi entre tes mains comme un arbre ou une fontaine ? / (...) Je ne sais rien !" (Th I, 80). Pourtant, devant l'insistance de Cébès, il finit par tenter de décrire la nouvelle reçue. Il la compare à une "petite parole de consolation qui veille", à "une voix forte" qui s'est adressée à son coeur, à un "divin géranium", à un "caillot de soleil" qui palpite (Th I, 84). L'appelant du premier contrat commence donc à se dessiner et si Simon a pu le prendre pour sa "propre parole" (Th I, 32) c'est peut-être parce que cette parole Centrale, s'adressant à son "coeur" ne pouvait lui sembler qu'intérieure. Ce "caillot de soleil" qui "palpate" n'est-il pas l'appel par le Centre/soleil à la reprise du rythme en deux temps qui pourrait dissoudre ce "caillot" venu de l'immobilité en rétablissant une juste circulation ? Finalement, quand aux supplications de Cébès, Tête d'Or lui dit "regarde !" (Th I, 85) et précise "contemple-toi dans moi-même !" on peut se demander si tout à coup ce n'est pas ce soleil intérieur dont Cébès perçoit la présence, Parole qui est semence, car il s'écrie : "O froment* ! / Que te donnerai-je ? (...) / (...) / (...) moi (...), / Je ne peux tromper dans le marché, je ne peux donner que moi ! (...) pas autre chose" (Th I, 86). Cette fois, il ne s'estime plus lésé puisqu'il ajoute : "de quel prix tu étais, ô ma vie, puisqu'avec / Seulement toi, j'ai pu acheter cet amour !" (Th I, 87). Il a donc reçu l'amour qu'il cherchait et il le rend : "Tête d'Or / Je t'aime au moment de la mort ! (Th I, 90). Il mourra en embrassant cette tête qui ressemble au soleil (Th I, 90).

Pour Cébès la fin de la recherche semble heureuse, bien qu'on ne puisse l'affirmer. Nous ne savons pas de façon certaine si ce qu'il serre sur son coeur en mourant est vraiment le soleil qu'il distingue sous l'apparence de Tête d'Or, ou une simple tête humaine qu'il a prise pour idole. Pourtant les funérailles de Cébès seront une sorte d'apothéose où les meneuses chanteront sa gloire : guidées par l'Amour qui tient la lyre et dont les talons luisent, elles le porteront vers "quelque tranquille fontaine !" (Th I, 115) et là, les Nymphes le soulèveront et admireront sur sa "poitrine luisante* (...) / les brillantes étoiles" (Th I, 115). Si nous lisons ce passage à l'aide de nos images clefs, il semble que Cébès suivra l'Apollon/Ange Gardien pour être ramené à la Source et que son "Jugement dernier" reconnaîtra sur sa poitrine, la lumière du soleil et les brillantes étoiles de ses vertus et l'élèvera dans un mouvement d'ascension. De sorte que le contrat que Tête d'Or seul était incapable de remplir, il est possible, à cause de

la générosité de Cébès, que le soleil lui-même l'ait rempli à sa place.

Mais s'il se pourrait que la fin de Cébès ait été vraiment celle d'un juste, il n'en reste pas moins qu'elle a mis fin au contrat qui existait entre lui et Tête d'Or et que ce dernier se retrouve seul avec un amer grief qu'il exhale : "Pourquoi vivre ? Il m'est indifférent de vivre ou d'être mort. - Cela me fait mal" (Th I, 91). La marche apparemment triomphante de Tête d'Or général s'est avérée aussi vaine que son errance dans les plaines. Ayant quitté Cébès vivant, il ne revient à lui que pour le voir mourir. Il a tourné en rond et se retrouve à son point de départ, frustré, plein de colère devant cette apparente injustice.

Mais quittons un instant Tête d'Or pour examiner la scène du début de l'Acte II, le palais de l'Empereur David avant l'arrivée du général victorieux.

Tous les signes de l'état de désordre sont évoqués dans ce palais, mais ils se manifestent spécialement d'une part par l'inertie de tous les veilleurs qui dorment, et d'autre part par l'agitation erratique de l'Empereur (Th I, 49). Entre un Empereur et son peuple, il y a bien entendu contrat, l'Empereur devant être le "Timonier instruit de la mer confuse par la barre" (Th I, 69) pour gouverner le pays avec "Sagesse" (Th I, 69) et les membres de l'Empire lui devant, de leur côté, obéissance. Autrement dit, l'Empereur situé entre la Source de mouvement qu'il doit savoir interpréter, et son peuple auquel il transmet ce mouvement, est un organe intermédiaire qui semble avoir la même fonction que le "coeur" que nous avons étudié dans l'Art poétique. Pourquoi alors l'organisme de l'Empire présente-t-il de tels signes de désordre ? L'Empereur en effet, a beau rappeler ses membres endormis à leur devoir en criant : "holà", "Lève-toi !", "Debout !", "réveille-toi !" (Th I, 53), ils ne lui obéissent plus qu'avec répugnance. Quand il leur reproche : "Trahison et lâche inertie ! Ils n'ont pu même veiller" (Th I, 53), ils lui répondent en évoquant les misères de l'Empire pareil à une femme délaissée, assise, "stupide, morte par l'âme comme une ancre mangée de rouille" (Th I, 54) et dont le corps "[oscille] comme l'homme qui se tient debout dans un bain chaud" (Th I, 55). L'Empire est évidemment dans un état de déséquilibre profond et présente la plupart des signes du désordre. Ceux-ci sont évoqués spécialement dans la plainte du Troisième veilleur (Th I, 56) : insatisfaction, excès, inertie et stérilité (Th I, 56) et plus encore

dans la lamentation d'Eumère (Th I, 59-60). C'est pourquoi, aux reproches de l'Empereur, un des vieillards répond : "Pourquoi nous reprochiez-vous de dormir ? Il fallait rester par terre jusqu'à la fin et ne pas changer de place" (Th I, 57). Tandis qu'Eumère, encore plus sombrement, ajoute :

(...) même si nous vainquions ici, il n'y a rien de changé !
(...) alors nous,
Ivres de fatigue et de sommeil (...)
Il faudrait revivre ? (...) marcher et travailler ? nous
pareils au somnambule (...)
Mais plutôt,
Souvenez-vous de votre vie affreuse, et, (...) confiez-vous
au pur désespoir ! (Th I, 59)

Ce désordre est sans doute dû principalement à la désobéissance des membres de l'Empire qui se sont dérobés eux-mêmes "comme un larcin" (Th I, 64). Mais peut-être est-il dû aussi en partie à la vieillesse de l'Empereur, ce "coeur" devenu trop vieux et trop faible pour garder le contrôle de son organisme. Ne dit-il pas lui-même en effet, que, "Timonier" longtemps capable de gouverner avec "Sagesse", il a cessé de "voir et de sentir" la barre qui devait l'instruire du mouvement de la mer confuse (Th I, 69) ? Sa conduite, au début de l'Acte II, quand "en désordre" il "court ça et là", "dans une violente agitation" (Th I, 49) n'évoque-t-elle pas la vaine palpitation d'un coeur usé ? Car il a beau implorer le sommeil de le tuer de ses "flèches de plomb" (Th I, 50), il ne peut s'empêcher de "bondir" et de se "[ruer] ça et là, heurtant les murs de la tête", comme un coeur affolé qui cogne contre ses parois. Constatant sa propre impuissance il s'exclame : "Que je tombe en arrière, faisant sonner le pavé avec ma tête d'Empereur !" (Th I, 69). Ainsi, il semble appeler lui-même la mort qui s'abattra sur lui et mettra fin à un contrat où il s'est reconnu incapable de tenir ses obligations.

Mais ce contrat devrait normalement être repris par l'héritière légitime du monarque, la Princesse. C'est pour le lui remettre, sans doute, que l'Empereur la fait appeler (Th I, 57) et qu'il lui demande dans cet entretien secret qu'ils ont ensemble (Th I, 61), de se manifester au peuple. Elle commence par se récuser humblement devant cette responsabilité : "Excusez-moi ! Non, je vous prie ; je ne saurais" (Th I, 61). Mais l'Empereur l'exige : "Si ! Je le veux ! C'est le moment". Elle accepte alors par ces paroles : "Ainsi soit fait !" (Th I, 61). S'adressant aux vieillards qui représentent le peuple, elle les

appelle à ce nouveau carrefour de l'Empire :

Et moi, (...)

(...)

(...) je me tiens au carrefour des chemins (...)

Je me tiens sur les marchés (...), disant :

"Qui veut changer des mains pleines de mûrons contre des mains pleines d'or ?"

"Et se peser avec son coeur humain un éternel amour ?"

(Th I, 65)

Comment faire pour évaluer un tel contrat ? Il faut noter que tous les signes qui accompagnent la Princesse, l'appelante, semblent positifs : elle porte l'"anneau" au doigt, le "signe héréditaire / De [son] droit" (Th I, 58) ; elle est reconnue par Cébès comme un "autre soleil", comme "la plus belle des filles de rois" (Th I, 62). Plus tard il l'appellera "Grâce-des-Yeux !", "Bénie", "Vénéralable" (Th I, 66), "guérison !" et "présence salutaire !" (Th I, 67). De plus la fonction qu'elle s'offre à remplir est celle même d'un coeur jeune et vigoureux qui pourrait rendre sa "forme" à l'Empire : "Je suis celle qui élève et nourrit / Et vous conjurant pour vous-mêmes comme une pitié/, reçois de vous pour le faire sien / L'effort informe"* (Th I, 64). D'autre part, puisque dans le monde oecuménique de la Nouvelle Loi¹, cet organe intermédiaire est représenté par un tribunal délégué, présidé par la Sophia/ Immaculée Conception, la Princesse pourrait aussi être considérée comme le juge miséricordieux dont la balance indulgente se contentera d'humbles mûrons en échange de l'or pur. En fait, les hommes ne la reconnaissent-ils pas implicitement pour juge quand ils l'appellent "Notaire des mourants" (Th I, 64) ? Hélas, il ne peuvent supporter ni celle qui leur présente "le visage des choses passées et du remord" (Th I, 64), ni le reproche qu'elle leur adresse pour leur "larcin", leur volonté de "se suffire", leur "fière morgue" (Th I, 64) d'"[enfants] de la terre" qui ont voulu se conduire eux-mêmes et ont "erré fatalement" jusqu'à ce qu'ils se soient trouvés "perdus" (Th I, 65). Aussi ils préfèrent ne pas la reconnaître, la traiter de "femme" comme une autre (Th I, 65) et rester silencieux à son appel. Refusée, elle décide de s'en aller :

Vous ne me connaîtrez plus.

Que les ombres et la lampe soient témoins d'une séparation juridique* !

(...) vous m'avez rebutée :

(...)

Il est convenable que vous vous soyez préparé vous-mêmes ces maux,

Mais moi je souffre une punition très injuste* et je vous suis un reproche ! (Th I, 66)

Pourtant, malgré leur désertion, malgré son départ, elle restera pour ce peuple une promesse de la Grâce qu'elle leur annonce : "bientôt / Moi qui parlais, tuée par moi-même, bientôt / Je girai (...) les mains ouvertes, / Ou avec une profonde source* de sang au milieu de la poitrine" (Th I, 68). Elle prévoit donc le sacrifice grâce auquel elle rétablira la circulation essentielle. La Princesse, cet "autre soleil", supplanté provisoirement par Tête d'Or, va sembler aux vieillards un "tournesol* défleuri / Qui tourne tout entier son visage de graines* vers la terre !" (Th I, 111) ; ils ne comprendront pas que c'est en tournant vers le sol ce "visage de graines", c'est-à-dire la promesse de la Parole, qu'elle pourra, malgré eux, ensemençer cette terre aride.

Mais, au carrefour de l'Empire, s'est présenté un autre appelant qui, lui aussi s'est adressé au peuple : c'est Tête d'Or dont le Messager raconte les exploits :

Je dis que ce royaume a été sauvé par des mains pleines de sous et de diamants !

Il n'eut point honte de mendier sur les ponts, dans les carrefours*,

Tendant ses mains princières. (Th I, 72)

Ce premier contrat entre Tête d'Or, général, et l'Empire a été bien rempli. Le pays a été sauvé, et l'Empereur le reconnaît lui-même : "Tu as sauvé ce royaume" et ainsi, ajoute-t-il "tu peux être appelé du titre de Père" (Th I, 76). Déclaration imprudente, car Tête d'Or ne va-t-il pas la prendre au pied de la lettre ? S'estimant frustré de sa juste récompense par la mort de Cébès, il va réclamer le pouvoir en ces termes :

(...) Ai-je gagné ce succès

(...) ?

N'ai-je obtenu par là que de mériter de dépendre

Et d'être lié à la roue de moulin

De votre bonne volonté (...) ?

(...)

(...) Je veux régner.

(...)

Et comme ce roi noir, le coeur*,

Siège au milieu des poches profondes des poumons,

Dispensant (...)

L'équinoxe et le solstice de notre nuit humaine, ma volonté,
(...) fut faite
Pour s'asseoir sur un trône plus stable que le Nord et pour
diriger le commun branle. (Th I, 94-95)

L'Empereur, alors, le supplie : "Toi qui nous as sauvés, ne nous perds point" (Th I, 96) faisant remarquer que l'Empereur moins qu'un maître est "serviteur de l'intérêt de tous" (Th I, 96) et se réclamant du droit héréditaire qui appartient à "la file des hommes-chefs, conducteurs choisis (...) habiles à débrouiller" les signes (Th I, 96). Le peuple aussi, proteste devant l'"énorme audace" de Tête d'Or (Th I, 97). En vain. / Tête d'Or, dans un accès de violence, tue l'Empereur (Th I, 100), déclare aux protestataires qu'il "foule" leurs "droits" "sous [ses] pieds" et se dresse menaçant devant eux, tirant son épée comme le "substitut" de "la mort", soutenant son "droit comme son avocat", prêt à écraser "cette basse chiennaille" qui s'oppose à lui (Th I, 100-101). En échange du trône qu'il réclame, il énonce le rôle qu'il s'engage à remplir : "Je vous propose de vous laver de votre honte et de vous lever de votre bassesse, / Et de vous venger d'un sort dur et méprisable" (Th I, 103), "de posséder effectivement / Tout ce que les yeux peuvent saisir, et d'en jouir" (Th I, 103). Finalement, les hommes, matés et séduits acceptent ce contrat : "Nous ferons ce que tu veux" (Th I, 103).

Que penser d'un tel contrat ? D'abord, notons que ce qu'ambitionne Tête d'Or, c'est d'être, et cette fois de la façon la plus explicite, ce Roi/coeur, organe intermédiaire qui assure le bon fonctionnement de l'organisme/Empire. Mais en a-t-il le droit ? Non, puisque, comme l'Empereur le lui rappelle, il n'appartient pas à la lignée des conducteurs choisis qui, seuls peuvent lire les signes et se montrer des guides compétents. Ce droit, Tête d'Or l'usurpe par la violence, grâce à une épée qui n'est pas le glaive de l'avocat à la défense qu'était l'Apollon / Ange Gardien du Tribunal Oecuménique, mais un emblème de mort et de vengeance. De plus, les signes qui accompagnent ce contrat sont sinistres. Plus qu'un roi de coeur, Tête d'Or apparaît comme un "roi noir" (Th I, 95). Il est non pas celui qui offre, mais celui qui "réclame [ce] qui est Tout" (Th I, 97). Il veut s'élever, non comme la tendre alouette, mais comme un "phénix", un "sphinx", un "cheval volant aux serres d'aigle" (Th I, 97-98). Son essor semble donc essentiellement rapace. Ce qu'il propose au peuple c'est le même désir de "posséder" et de "jouir" (Th I, 103) dans la violence et la vengeance (Th I, 103). C'est là le mouvement même de la concupis-

cence qui, plutôt que de sauver l'Empire, devrait renforcer encore son état de désordre.

Cassius, le plus ardent disciple de Tête d'Or, va vraiment le prendre pour "soleil" et pour "guide". Désormais, pense-t-il, ils vont pouvoir sortir de cet "ennuyeux ravin", de ce monde qui, "comme un jugé prévaricateur* / (...) trébuchera de son tribunal pourri" (Th I, 109). Quant à Tête d'Or, il se dispose à mener son armée vers un nouveau carrefour, le "centre de la grande Terre" pour en être le conquérant qui sera appelé "Roi, Père, / Tige de justice*, siège de prudence !" (Th I, 109). Mais Eumère, l'homme du désespoir, reste sceptique. Pour lui qui ne croit pas à un Centre Essentiel, le monde, malgré Tête d'Or, reste "une sphère (...) / Autour de rien" (Th I, 118), et toute recherche est vaine sur la route humaine qui n'est que "le calvaire du jeu de l' Oie", jeu de hasard placé sous le signe de l'oiseau le plus stupide, et où le joueur se retrouve sans cesse à la première case.

Le dernier carrefour se présente à l'Acte III. C'est "dans les montagnes, une terrasse (...) entourée d'arbres colossaux" (Th I, 119), lieu élevé comme un calvaire, ou comme un temple dont la terrasse serait l'autel et les arbres colossaux, les colonnes. Le Porte-Étendard appelle cet endroit un "lieu de rendez-vous pour tous les chefs" (Th I, 130) et plus loin le lieu "haut et vide [qui] fait voir au loin le soleil et le ciel" (Th I, 137), clairière qui est comme une cheminée où "l'air* libre" va être le "poêle" d'un holocauste (Th I, 137).

Ce "centre de la grande Terre" ne paraît nullement être un lieu de joie, mais un lieu de douleur. A ce lieu de "rendez-vous" nous voyons d'abord apparaître la Princesse complètement dépouillée, souffrant de froid et de faim (Th I, 120-121), victime d'un déserteur qui, formé à l'image de Tête d'Or, veut se servir à lui-même "de drapeau et de pays" (Th I, 124) et dont l'élan est celui de la rapacité et de la violence. Il arrachera le pain de la Princesse et puis, pour se venger sur elle de son grief, il la crucifiera par les mains à un arbre. (Th I, 127-128). Mais ce supplice ne diminuera en rien la valeur positive que se reconnaît la Princesse :

{...} malgré ces bras renversés, je reste ce que je suis.
{...}
Je suis fixée au poteau ! mais mon âme
Royale n'est pas entamée, et, ainsi,
Ce lieu est aussi honorable qu'un trône ! (Th I, 128)

Tandis que la Princesse crucifiée et cachée par le feuillage gémit dans sa douleur, le Porte-Etendard de l'armée de Tête d'Or arrive pour planter en ce lieu "la bannière de l'Empire" (Th I, 130). Il décrit les victoires de Tête d'Or, brillant général dont l'"acte suit dûment (...) l'intelligence qui juge* seule" (Th I, 131) et qui, dit-il, porte partout "l'image de l'audace divine et de la justice inébranlable"* (Th I, 131). Justice suspecte que celle qui est basée uniquement sur l'intelligence et non sur le coeur et la Sagesse ! Du reste, cette armée a pour emblèmes des enseignes fort ambiguës : car si certaines portent "l'image du soleil", du "blé" (Th I, 132) ou de "la vigne fructueuse", d'autres présentent un inquiétant "faucheur" qui "combat des deux mains avec un fouet", des "tigres", des "satyres" et des "dragons" (Th I, 133), ou des signes qui "ne montrent rien de certain" (Th I, 132). Mais soudain on annonce la chute de Tête d'Or qui, au cours de la dernière bataille "est tombé percé de coups" (Th I, 133) :

Que le Chêne de l'Univers (...)
(...)
Se renverse, les racines en l'air !
(...) L'Empereur est mort ! (Th I, 134)

Voilà donc annoncée la fin de cet "arbre de la croix" que Simon avait voulu être pour Cébès. Voilà l'ébranlement de cette justice qu'on croyait "inébranlable" (Th I, 131). Tête d'Or n'était pas le soleil qu'il croyait et voulait être pour ce monde crépusculaire. Par son seul courage, il est vrai, il a galvanisé son armée et lui a donné la victoire, mais un ennemi a su lui forcer "l'armure avec la pointe de son épée" (Th I, 140) et celui qui a conquis par l'épée va maintenant devoir mourir par l'épée.

Cassius, devant la perte de ce roi/coeur s'abandonne au désespoir, refusant désormais de prononcer le mot qui, au sens de l'Art poétique, le "formait" :

Mes lèvres
Qui furent apprises à former ce mot : "Roi", désormais se
refermeront dans un silence obstiné.
- Ici ! où réside le désir sacré, au coeur.

Il se poignarde. (Th I, 142)

Tête d'Or sait qu'il va mourir. De nouveau, il lui semble que son effort a été vain et qu'il a tourné en rond. La fin de son premier voyage l'avait ramené au "champ maudit" où la femme était morte ; la fin du second voyage l'avait ramené au chevet de Cébès mourant ; la fin de ce troisième voyage le ramène une fois de plus à la mort, mais cette fois à la sienne propre. Et il se lamente :

Mon bien ! (...) mon espérance arrachée (...)
Ah ! Ah ! pourquoi cette force me fut-elle donnée (...)
pourquoi ce désir vorace (...) ?
(...)
Je ne peux pas (...)
En quoi ai-je manqué ? Où est ma faute ? (Th I, 146)

Il s'adresse alors à la voix qui l'appela lors de son premier contrat et l'invoque :

- Rougeur, vers toi ! puits, porte insoutenable ! ô vous,
Etres forts !
Qu'on me coupe les mains et les pieds et je vous tendrai des
moignons, et je marcherai vers vous sur mes os ! Vers vous !
(Th I, 146)

Or voilà que cette voix invoquée le rappelle soudain par la bouche de la Princesse crucifiée qui, demeurée seule avec lui au lieu de "rendez-vous" (Th I, 138) où ils se sont retrouvés, l'appelle doucement par son nom, avec tout ce que cela signifie : "Simon, Simon Agnel !" (Th I, 154). Le Roi immédiatement demande : "Qui m'appelle ?" (Th I, 154). La Princesse se fait reconnaître de lui ; elle lui explique qu'elle ne peut "pas venir vers lui" (Th I, 154) car on l'a crucifiée par les mains à un arbre. Cette fois-ci, son appel est suivi d'un grave reproche :

Pourquoi j'ai mérité de mourir, je ne sais.
Mais, vous, je vous ai appelé pour vous dire
Que je crois que vous mourez justement* ;
Parce que c'est moi qui devais être Reine, et non pas vous
le Roi. (Th I, 154)

C'est le moment crucial du drame. La Grâce qu'est la Princesse, dans cette proposition de contrat que Simon avait si mal entendue, cesse d'offrir pour demander, pour appeler au nom de la Justice que Simon avait voulu usurper. Blessé, mourant et sans force, il va

répondre à cet appel et se redresser pour accomplir son quatrième et ultime voyage, le plus court en apparence, mais en réalité le plus long et le plus difficile :

C'est maintenant
Qu'il est plus difficile de bouger un pied que la masse
entière d'un empire. (Th I, 155)

Tête d'Or y arrive, cependant et accomplit ce qu'il s'était promis de faire dans son invocation : vers cet "autre soleil" qu'est la Princesse, vers cette "Rougeur", ce "puits", cette "porte", il marche vraiment comme s'il avait les mains et les pieds coupés, et se traînait sur ses os (Th I, 146). Puisque ses mains sont "mortes" il se servira de ses dents pour arracher les clous des mains de la Princesse, avant de s'écrouler sans force (Th I, 156). A partir de ce moment c'est elle, cette Grâce à laquelle la bouche du héros est venue se réamorcer, qui deviendra l'auxiliaire de Simon et le justifiera en le portant malgré sa lourdeur (Th I, 156).

Tête d'Or, dans une difficile reconnaissance encore entrecoupée de retours au grief, la voit enfin comme la "bonne volonté", la "servante de Dieu" (Th I, 156), celle dont le visage si beau "à lui seul indique la souveraineté" (Th I, 157). Par dessus tout, il la reconnaît comme la "Grâce", comme le "dernier soleil" et comme le "suprême soleil"* (Th I, 158).

Au moment où il se lamente, la Princesse le console : elle lui montre sa vraie grandeur qui n'est pas celle de vaines victoires guerrières, mais de la seule victoire véritable, celle qu'on accomplit sur soi-même, le seul essor qui soit un "redressement" véritable, celui qu'on effectue non pour prendre, mais pour donner :

- Le grand Tête d'Or se désole ! Mais écoute-moi, frère ...
(...)
Jamais ruine ne fut vue de plus lamentable ! Et cependant ...
(...)
... Tu as pu
Redresser debout ces débris, ce haillon de corps,
Et contredisant à la destruction,
Marcher vers moi (...). (Th I, 159)

Plus loin, elle lui promet sa récompense :

Tu m'as délivrée !
Et moi,

Je ne permettrai pas que tu meures désespéré (...)
Elle ne t'abandonnera pas, celle que tu as délivrée (...).
(Th I, 160)

Avant de mourir, Tête d'Or lui restitue le trône : "Toi vis ! sois reine ! Je te lègue tout" (Th I, 160). C'est là le geste généreux qu'a enfin appris ce possessif qui naguère réclamait "tout" (Th I, 97). En récompense, la vision du soleil lui est rendue, non point le soleil physique dont on voit à ce moment le coucher sur la scène du théâtre, mais bien cet "autre soleil", la Grâce qu'est la Princesse. Dans le temple qu'est la clairière, sur l'autel qu'est la terrasse, sur les "branches" dont on lui a fait un "trône funèbre" (Th I, 137), sous la cheminée d'"air libre", "poêle" qui va assurer sa combustion dans l'étreinte du Feu, Tête d'Or s'écrie :

- Ah ! je vois de nouveau ! (...)
(...)
O soleil ! Toi mon
Seul amour (...) ô Porte (...)
(...)
Je vois donc ! (...)
(...)
Et toi, église* colossale du flamboiement,
Tu vois ces colonnes qui se dressent devant toi (...)
(...)
- Une odeur de violettes excite mon âme à se défaire !
(...)
O Père*,
Viens ! ô Sourire, étends-toi sur moi !
(...)
(...) mourant, les bras écartés, j'ai tenu le soleil* sur ma
poitrine comme une roue ? (Th I, 161)

N'est-ce pas là, malgré l'apparente défaite du conquérant, la victoire de l'homme ? Le coup d'épée qui a su trouver le défaut de l'armure de Tête d'Or (Th I, 140), n'est-ce pas la blessure salutaire qui a rétabli en lui l'ouverture du "coeur", la bouche nécessaire, le passage par où peut entrer la Grâce ? Si ce chêne orgueilleux s'est renversé, cette chute en mettant ses "racines en l'air" (Th I, 134) ne l'a-t-elle pas libéré de la terre ? La Princesse, cette vivante fontaine dont le sang a coulé "jusqu'aux talons" (Th I, 129) n'est-elle pas la Source de Grâce à l'appel de laquelle il s'est enfin rendu et dont il a touché le sang de sa bouche en la déclouant avec ses dents ? N'est-elle pas l'"église", la "porte" qui s'ouvre sur le Souffle embaumé, sur le soleil qui est le Père ?

Mais d'une autre façon encore, la fin de Tête d'Or et de la Princesse annonce, soixante ans à l'avance, cet étonnant Chemin de la Croix n° 2 que nous avons étudié au Chapitre I. Car le dernier carrefour de Tête d'Or, lieu de crucifixion et de "rendez-vous", n'est-il pas celui où vont se reconstruire le Fils et la Mère qui l'attend "debout et immobile" (ChC, X). Tête d'Or n'est-il pas ce "Fils [qui] dans un épouvantable effort aboutissant à des résultats imperceptibles essaye de la rejoindre" (ChC, X) ? D'autre part, ce calvaire n'est-il pas le lieu où vont se rencontrer et se rejoindre le Poteau et la Potence ? Car la Princesse, crucifiée notons-le, uniquement par les mains, figure exactement cette Potence, extension horizontale qui est la charité et la rédemption. Tête d'Or, cet homme dont le courage fondamental consiste à se tenir "debout", et qui, les bras baissés vient comme une colonne verticale se placer contre elle, est une figure qui correspond exactement au Poteau. C'est la jonction des deux personnages qui reforme la croix rédemptrice qui est balance et Justice et dont le point d'intersection n'est autre que le Centre enfin retrouvé.

Et les paroles finales de Tête d'Or : "J'ai tenu le soleil sur ma poitrine", ne présagent-elles pas déjà étrangement celles qui, trente ans plus tard, seront écrites à la fin de la "Route interrompue" : "Je tiens le centre (...)" (Po, 688) ?

x x

x

Dans cette optique, la fin de Tête d'Or, où la Princesse n'a été clouée "comme l'arbre qu'on crucifie" que pour mieux "fructifier" (Th I, 165), et où le héros meurt tenant dans ses bras le soleil/Père, est une fin heureuse. Ce qui n'empêche nullement d'autres interprétations, le propre d'un drame symboliste étant précisément de s'y prêter par la polyvalence de ses signes. Notons cependant à propos de ce drame que si l'atmosphère générale en est tragique, c'est que l'auteur insiste beaucoup plus sur l'état de désordre qui règne de façon presque exemplaire sur la pièce, que sur ce court moment d'apothéose qui n'a pas l'air d'un apaisement, mais d'une alternance entre le grief et l'extase. Notons aussi que l'image du carrefour n'est qu'assez sommairement indiquée : "tournant de chemin" à l'Acte I (Th I, 47) ; "carrefour" et "calvaire" à l'Acte II (Th I, 65, 72, 118) ; "terrasse" à l'Acte III (Th I, 119).

Celle du coeur n'est que suggérée, à propos de l'Empereur David, mais par contre est très explicite en ce qui concerne Tête d'Or (Th I, 95). L'image de la balance n'apparaît pas. D'après notre analyse, seule la fin de Cassius est vraiment tragique, puisqu'il semblerait que non seulement la Princesse, mais aussi Cébès et Tête d'Or finissent justement leurs jours. Par contre, il n'est pas bien clairement montré en quoi leur sacrifice aura contribué à rétablir l'ordre dans l'Empire. L'armée, devant ces "événements étranges" (Th I, 167) n'a pas l'air d'avoir compris grand'chose à ce qui s'est réellement passé. Quand elle observe que son "effort arrivé à une limite vaine / Se défait lui-même comme un pli" (Th I, 167) que fait-elle d'autre que de constater une fois de plus, en ce qui la concerne, le fatal mouvement de l'errance ? Tout ce que cette armée qui retourne au pays paraît avoir appris, c'est à "ne pas craindre" (Th I, 167). On peut se demander si c'est là une leçon édifiante et une satisfaction suffisante pour tant de peines.

C'est peut-être pour toutes ces raisons que Tête d'Or, malgré la grande beauté de ses images et de son sacrifice final, laisse le lecteur sur un sentiment où il entre plus d'inquiétude que de satisfaction.

CHAPITRE I

LA VILLE I

Trouverons-nous des traces de l'état de désordre dans La Ville I ? Oui, et cela dès le premier Acte. Mais de façon beaucoup plus ambiguë que dans TO I, car l'emblème de ce désordre est, de façon paradoxale, le beau jardin de Besme. Le Poète Ly qui s'y promène le reconnaît comme le jardin maudit par la Chute. Il s'écrie : "je reconnais le mal ancien ! / (...) / Le remords" (Th I, 307). Il demande à son épouse : "Dis que ce jardin est fermé", et elle acquiesce : "Partout. Il y a un fossé et un mur" (Th I, 308). Malgré le charme apparent de ce jardin, Byvanck, le premier critique de La Ville, dont Claudel a expressément loué la compréhension, y a très bien vu le symbole d'une "civilisation du plaisir", un "parc peint par Watteau" que dénonce "un buste de satyre", un lieu dont Besme, son propriétaire, "a fait un refuge pour tous ceux qui veulent profiter de la vie"¹. De fait, malgré la gaieté frivole de la bande de jeunes gens qui s'y promènent, on sent le grief fondamental qui se dissimule sous ce "divertissement" pascalien. Et Céréal, l'un de ces jeunes gens, le manifeste :

Nous entourions (...)
Le trou antique par où s'en va le soleil*
(...)
(...) ramentevant
L'histoire des promesses faites à l'homme depuis le
commencement ; (...)
Mais une peine pénible
Etait sur nous, et nous penchions la face en bas. (Th I, 320)

Besme, lui-même, le propriétaire de ce lieu, y accueille Coeuvre en ces termes :

Sois le bienvenu dans le jardin de l'homme triste* !
(...)
Un lieu qui à midi est désert. (...). (Th I, 322)

Ce lieu où le soleil n'apparaît jamais en même temps que les hommes est non seulement le lieu de la pénombre, mais celui de l'inertie, car, comme le fait remarquer Coeuvre, "Tout dort" (Th I, 324) à l'exception des poètes Coeuvre et Ly auxquels nous reviendrons plus tard.

De quoi un tel jardin peut-il être le signe, sinon de son propriétaire, Besme et du mauvais contrat que celui-ci a passé avec les hommes de la ville. Car pour Besme, le riche bourgeois athée, "Il n'est plus de dieux" (Th I, 312), et la place qu'il occupe est celle d'un "coeur" qui, plutôt que d'être l'organe intermédiaire entre l'organisme et le Centre, s'est coupé de ce Centre et essaie en vain de s'y substituer. Voici comment il se définit à Ly, et explique les termes de ce contrat :

... Et moi, sais-tu qui je suis ?
(...)
Maître de grands trésors, je me tiens au milieu* des hommes,
(...) comme la reine oisive* des abeilles, pondreuse d'oeufs.
(...)
C'est pour cela qu'ils ont bâti
Cette ville, séjour immémorial, au soir remparts que la
trompette parcourt.
(...) et si nous montions en quelque point élevé,
Cheminée ou parapet, tu verrais ce lieu
Rendre une lumière (...)
Afin que je connaisse la joie et qu'ils reçoivent de moi
l'assistance.
(...)
C'est ainsi que j'ai fait un dieu ! (Th I, 312-313)

Voilà donc le contrat qui existe entre Besme qui se veut à la fois roi/coeur et dieu, et cet organisme qu'est la ville peuplée par ses ouvriers. D'une part, Besme est censé leur donner assistance et faire de cette ville un lieu de justice où sonne "la trompette"; d'autre part la ville est censée rendre à Besme une "lumière" qui soit une "reconnaissance" et lui donne "la joie". Mais Besme, roi matérialiste désamorcé de son Centre, n'est pas capable d'exécuter sa part du contrat : "Reine oisive", il est devenu un parasite de l'organisme qu'il devait assister, un "puceron sucré" (Th I, 312). De son côté, l'organisme n'est pas à même de lui fournir une "lumière" qui fasse sa "joie" et Besme l'avoue sombrement à Ly : "Plût au ciel que je ne fusse pas né" (Th I, 313). Car le sang que lui fournit son organisme n'est qu'un sang vicié par le manque de Souffle :

Sache que je ne bois pas de vin, mais c'est la coupe de la mort !
(...)
(...) comme je regoûtais une pêche,
Ce fut comme si je mordais dans une pomme de terre.
(...)
Mais maintenant je baise une bouche plus profonde.
(...)
(...) l'odeur insupportable de l'inanité.
La fatigue. (Th I, 314-315)

Nous savons que Lucifer, le plus beau des anges, celui qui portait la Lumière de Dieu, commit la première faute en refusant de rendre cette Lumière à Dieu. Précipité du ciel vers les enfers par la colère divine, il devint le chef des démons, le génie du mal qui prit la forme d'un serpent pour aller tenter Adam et Eve dans le paradis terrestre. De même Besme, qui a voulu s'approprier injustement la lumière due à Dieu seul, se présente bien comme ce Lucifer, le "vers luisant" qui "s'est caché" dans "le jardin de l'homme triste", le "lieu qui à midi est désert" (Th I, 322). La "pêche" dont il trouve le goût terreux semble bien être le fruit défendu. Désamorcé de son Centre/Souffle, Besme ne baise plus que le vide, l'"inanité" qui étymologiquement signifie la "privation des aliments". Coeur privé d'oxygène, il ne connaît plus que la "fatigue".

Sur ce jardin déserté par le soleil, se lève un nouvel astre, la lune, signe bien ambigu comme nous allons le voir. D'une part, elle est le symbole de Besme même et, comme lui, chargée de signes négatifs. Comme lui elle est luciférienne, étant "Porte-Lumière" (Th I, 315) comme lui est "vers luisant", car "recevant la Lumière", elle la "[rejette] tout entière au dehors" (Th I, 317). "Diane" païenne, elle "danse comme un paon" orgueilleux dans le ciel. "Lampe du Sommeil", elle ne semble procurer que l'inertie. Ses rayons "ne servent pas aux fruits", mais brillent sur un jardin "qui ne montre rien que d'aride" et où Ly ne peut rien lui offrir d'autre qu'une "libation de terre" (Th I, 316-317). Elle semble une invitation au malentendu puisque, à "ceux qui, tués de fatigue ou d'un autre mal ! / Ne veulent que dormir, elle (...) ôte le sens" (Th I, 318). D'autre part, cette lune "Porte-Lumière" peut aussi être considérée comme un témoignage indirect du soleil absent, la "lampe" d'espérance qui continue à brûler au fond de la nuit. Alors, pour Audivine, sa prêtresse, qui la bénit, elle peut devenir un signe de grâce. Cérééal raconte comment, pendant que les jeunes gens se lamentaient de la disparition du soleil, cette "vierge luisante", cette "Angèle fauve" leur "justifia le soleil" (Th I, 320), comment, telle un "pesant insigne", telle la "foudre" tombée au milieu d'eux, "Audivine avec ses vêtements blancs" leur apparut (Th I, 320). A ce signe, les jeunes gens se demandèrent pourquoi ils resteraient "séparés". Il aurait fallu plutôt, dit Cérééal, que chacun d'eux :

Vaincu par un désir plus fort que le sommeil, (...), le
besoin de ne pas être qui on est, (...)

Cherchât, trouvât

A qui se livrer en son nom et de tous ceux

Qui étaient là, formant ensemble

Le noeud indémêlé de la Reconnaissance. (Th I, 321)

Dans ce contexte, la lune tout autant qu'Audivine qui la représente, devient positive. Pour les jeunes gens, plus purs que Besme, qui la regardent, elle devient non plus ce qui invite au sommeil, mais ce qui éveille le "désir" d'être différent, ce qui incite à la recherche, une recherche non pas possessive, mais généreuse, celle de la créature qui veut "se livrer" et exprimer sa "reconnaissance".

Cette lune est donc le type même du signe ambivalent. L'auteur semble prendre plaisir à jouer sur les mots qu'il met dans la bouche de ses personnages pour la décrire. "Porte-Lumière", cette lune est celle qui "rejette" la lumière et son ambiguïté fondamentale réside dans l'ambivalence du verbe "rejeter" qui peut signifier soit "ne pas admettre", soit "jeter hors de soi, produire de nouvelles pousses". De sorte que, luciférienne aux yeux de Besme dont elle éclaire tristement le jardin aride, elle devient aux yeux plus innocents des jeunes gens un signe de Grâce, Audivine, autrement dit, "Eau divine" comme l'entend alors l'auteur qui, une fois de plus, s'amuse à jouer sur les mots.

Besme, insensible à cette Grâce, considère avec pitié et mépris l'espoir des jeunes gens et leur déclare :

O fous !

O petits enfants ! Rien ...

(...)

Rien n'est. (Th I, 325-326)

Il ajoute : "Il ne manque pas au Néant de se proclamer par une bouche qui puisse dire : Je suis" (Th I, 326). Et il se lamente : "J'ai employé ces deux questions : qu'est-ce ? pourquoi ?" (Th I, 326). Il semble donc avoir cherché, mais dans la mauvaise direction. Son erreur fondamentale a sans doute été de ne pas poser la question de la manière qu'il fallait pour obtenir la bonne réponse. Dédaignant la métaphysique il a tenté de résoudre l'énigme de l'univers en cherchant des causes finies qui ne l'ont pas satisfait. Besme, de toute façon, n'a point trouvé et c'est en vain que la Grâce, sous la forme d'Audivine à qui fait écho Coeuvre, le supplie de ne pas croire au Néant. Répétant le

malentendu des hommes qui avaient pris la Princesse de Tête d'Or pour une "femme" comme une autre (Th I, 65), Besme repousse Audivine comme "l'humide baiser de la femme" et lui crie "Arrière !" (Th I, 327). Et à Coeuvre qui, de façon bien significative, l'implore de tourner sa "face vers la Joie !" (Th I, 327) il répond :

Allons ! mets une balance* entre nous ! accroche les chaînes,
Et tu mettras l'univers dans un plateau, et je mettrai mon
doute dans l'autre, et celui-ci descendra !
Ce qui subsiste n'est pas. (Th I, 327).

Ce passage vaut la peine d'être noté, car c'est pour la première fois, dans le théâtre de Claudel, que nous rencontrons de façon explicite l'image de la balance que nous avons étudiée dans l'Art poétique. C'est sur cet instrument qui, idéalement, marque un équilibre dynamique entre le Créateur et la créature, que Besme pèse et se pèse, juge et est jugé. Evidemment, si l'univers qu'il envisage dans un des plateaux n'est que "Néant", ce monde sans "dieux" que Besme imagine (Th I, 312), ce plateau ne contient rien qui puisse faire contrepoids à Besme et à son doute, et cela n'a rien d'étonnant que le plateau de Besme tombe par terre ! Ce mouvement de chute est annoncé d'ailleurs par l'évanouissement de Besme qui peu avant est "[tombé] sur le côté" et qui pendant un instant s'est senti comme "mort" (Th I, 326).

Nous allons retrouver Besme à l'Acte II où son frère Ligier raconte sa triste fin. Besme, arrivé sur le chemin de sa vie, à ce point "ou la borne humaine de l'anti-espoir" se dresse (Th I, 367) a en vain cherché cette "Eau divine" que sous les traits d'Audivine il n'avait pas su reconnaître. Hélas, il a cherché la Source non pas au carrefour de la Sagesse, mais à celui de l'infâme marché :

Il y a un lieu près du fleuve, lupanar
Ou hôtel ou comptoir ou se vend l'eau de vie*.
(...)
C'est là que je l'ai rencontré par ce matin ténébreux.
(...)
Mais quand midi retentit au milieu de la pluie, je le vis
sortir,
(...)
Il gît ici, tué comme par des mains². (Th I, 367-368)

Ligier, cependant, avait suivi son frère et l'avait "appelé" plusieurs fois par son nom, le suppliant de revenir, mais en vain (Th I, 367-368).

Contemplant tristement le cadavre de son frère, il refuse qu'on le change de place et conclut tristement : "Qu'il reste par terre sans usage" (Th I, 369), ce qui est comme un jugement dernier sur celui qui s'était voulu le Père de la ville.

Mais dans ce jardin de Besme, ce lieu où tout le monde semble s'être donné rendez-vous, nous rencontrons deux personnages, Ly et Coeuvre, qu'il sera intéressant de rapprocher, car ils sont tous deux poètes. Ils ont donc la même fonction dans la société et cette fonction est, si nous nous rappelons l'Art poétique³, d'interpréter les signes grâce à la Nouvelle Logique qui s'appuie non sur le syllogisme, mais sur la métaphore ; d'inspirer avec le Souffle, le "nom" des choses, et de restituer ce souffle sous la forme d'une parole "poétique", qui puisse communiquer au commun des mortels, le juste sens de ces signes. Ici encore on pourrait parler d'une sorte de contrat. Le poète se fait le déchiffreur de signes et, en échange, la foule doit le reconnaître comme un intermédiaire entre elle et Dieu. Elle doit écouter cette parole que le poète a traduite pour elle.

Ly définit sa fonction à Besme :

J'absorbe l'air*, et le coeur profond, baigné,
Il dit, et je restitue une parole. (Th I, 311)

Notons cependant que Ly ne qualifie pas la "parole" qu'il prétend restituer. En fait, quand Besme le somme de se prononcer : "Allons, parle !" (Th I, 310), Ly doit avouer qu'il ne trouve nul plaisir à ses propres paroles et qu'il n'est venu dans ce jardin que pour y trouver "le repos" de ceux qui "sont las" et "ne parlent pas". Il confesse : "J'ai parjuré ; j'ai fait une trahison contre ma langue" (Th I, 310). Ly, en tant que poète, ne remplit donc pas bien son contrat, et c'est la raison pour laquelle il se sent si malheureux. Par contre, Coeuvre est celui qui fait entendre le "son heureux de la lyre" (Th I, 321). L'effet de la parole restituée par Coeuvre est, selon l'aveu de Ly, des plus positifs :

(...) si je l'entends,
Je ne me soucie plus de moi, mais je joins les mains.
(Th I, 321)

Comme on le voit, la parole poétique de Coeuvre combat l'égoïsme de ceux qui l'écoutent et les amène à la prière. C'est pourquoi Ly, qui a été incapable de répondre à Besme, interroge Coeuvre à son tour : "Qu'est-ce que le mal ou le bien ?" et il l'implore : "Fais entendre la paix et les hommes seront assis dans ton murmure !" (Th I, 324). Hélas, Coeuvre doit refuser lui aussi de répondre. Il est bien vrai que "jadis", il pouvait faire "sortir une vision de [son] coeur", mais à présent, il est "troublé", car la "gravité* conjugale [le] presse" (Th I, 325). L'appel du désir conjugal pèse donc sur Coeuvre comme un poids (gravis) qui s'oppose pour l'instant à l'accomplissement de son contrat de poète.

Voici le moment où, devant les deux poètes, ainsi que devant Ligier et Bavon, les deux frères de Besme, va se manifester la présence de Thalie. Cette Thalie, voyageuse venue de loin pour "se chercher un époux" (Th I, 329) est une figure, à première vue, énigmatique, car ses signes semblent parfois contradictoires. Elle se présente avec un élan qui est peut-être un signe d'excès, car on la décrit comme "la Violente" (Th I, 328) ; son transport est "furieux" et ses paroles prophétiques peuvent paraître païennes et bachiques (Th I, 329). Mais n'oublions pas notre clef des signes, ce précieux "sens du sens" : l'élan de Thalie n'est pas possessif, au contraire elle cherche à se donner : "Qui voudra de celle dont personne ne veut ?" (Th I, 330) ; et sa violence est peut-être un élément positif, le Souffle nécessaire pour réveiller tous ces endormis. Une accumulation de signes positifs semble confirmer cette vue : Thalie est appelée "la grâce de la personne vivante" (Th I, 328) ; comme la Princesse de Tête d'Or, elle appartient à la "légitime lignée" ; et venant du "jour", du côté de l'origine", elle semble fille du soleil (Th I, 329). Elle semble donc être la Grâce qui reprend et complète le personnage d'Audivine. Cette dernière avait offert l'Eau divine à ce jardin aride. Thalie, elle, apporte à ce monde inerte le Souffle et le Feu. Comme la Sagesse des Proverbes, comme la Princesse de Tête d'Or, elle s'est tenue à la croisée des chemins pour y faire entendre l'appel de la Parole, la divine musique qui communique la mesure à ceux qui ont une "ouïe" pour l'entendre⁴ :

J'ai mendié

(...) Et je sais chanter et danser.

Et il y a une dansé selon l'heure et le pays.

(...)

(...) le petit garçon, un soir

(...) comme j'attendais ma servante au coin du chemin*, se mit à rire et à me railler (...)

(...)

Me voici ! (Th I, 331)

(...)

Qui veut

Me prendre afin que j'habite avec lui tous les jours ?

(Th I, 332)

Notons le "Qui veut" répétant le début même de l'offre de la Princesse dans Tête d'Or (Th I, 65). Hélas, comme la Princesse, elle est refusée. Elle appelle d'abord Bavon qui confesse qu'il l'aime (Th I, 332) mais qui, effrayé par sa violence, la repousse : "Va-t'en", et se tourne vers la plus douce Audivine. Celle-ci dont l'heure est passée, le renvoie à Thalie et s'éloigne (Th I, 333) et au moment où Thalie va s'approcher de lui, Bavon la repousse par les mots : "Arrêtez" (Th I, 334). Bavon a donc refusé le contrat proposé. Plus tard, il semble le regretter et, après avoir baisé Thalie "par l'épaule" (Th I, 337), se sentant comme "un naufragé", il quitte la riche demeure de Besme pour aller s'installer "dans la plus basse demeure", c'est-à-dire dans la ville, lieu d'humiliation et de pauvreté. Nous l'y retrouverons à l'Acte II, passé dans le camp des ouvriers qui bâillent (Th I, 338), en proie comme eux à l'inertie, à la "torpeur". Thalie, nous le verrons dans notre analyse du rôle de Coeuvre, se manifeste parfois comme l'"Etoile du soir" (Th I, 336). N'est-ce pas elle qui apparaît soudain à Bavon comme "Vesper" au-dessus des fumées de la ville (Th I, 339) ? Mais Bavon s'en éloigne pesamment, va s'asseoir et s'assoupir (Th I, 339-340). Ayant repoussé Thalie, il a épousé une autre femme, sans doute plus rassurante. Mais cette pauvre mortelle peut-elle lui fournir le Souffle dont il manque ? De façon amusante, en lui prêtant ce "nez rouge" que Bavon lui reproche, peut-être l'auteur a-t-il voulu la désigner comme une enrhumée chronique (Th I, 348) ! Aussi Bavon ne remplit-il pas sa part du contrat de mariage : il l'a abandonnée et il la repousse quand elle vient se plaindre (Th I, 348). Bavon, cependant, se sent appelé une troisième fois au mariage, ses noces avec la misère profonde que symbolise le grand vieillard maigre et mort installé "au milieu de tous les hommes" (Th I, 350) et c'est à cette bouche de mort qu'il veut désormais accoler sa propre bouche. Aussi, quand la femme outragée le livre pour se venger au parti des révolutionnaires, Bavon sera-t-il une victime consentante (Th I, 365). Quel est le sens de cette mort ? Sacrifice noble, ou sorte de suicide ? C'est difficile à dire, et pourtant certains signes semblent la rendre

positive. Car quand la femme s'approche du cadavre de Bavon et le prend par le nez, comme pour l'asphyxier à jamais, une servante le lui fait lâcher, et "le sang frais* lui coule par les deux narines" (Th I, 364) comme un symbole de communication rétablie avec le Souffle. Néanmoins ce ne sont peut-être pas là des signes suffisamment probants, et la fin de la recherche de Bavon reste ambiguë.

Mais revenons-en à Thalie. Celle-ci, se voyant repoussée par Bavon, se tourne vers Coeuvre et l'appelle à son tour. Coeuvre, que nous l'avons vu, "la gravité conjugale" presse et trouble (Th I, 325), ne la reconnaît pas comme Grâce, mais comme femme, comme cette pesanteur (gravis) dont il se charge, mais sans joie. Il accepte donc ce contrat : "Je te donnerai une robe d'épouse, je passerai mon anneau à ton doigt" (Th I, 334). Prenant le corps de Thalie, "Il la lève un moment au-dessus de lui" (Th I, 335). Alors il semble la reconnaître comme la Grâce dans une invocation où il s'adresse à la fois à Thalie, la "Torche errante" qu'il tient levée au dessus de lui, et à la lune/Audivine, la "Face d'or" qui se montre au ciel avant de replonger dans son propre élément, la Source baptismale, l'Eau sacrée qui sert au serment de la foi :

Et toi, Face d'or, Torche errante, avant que tu ne replonges
Dans l'eau qui sert au Jurement !
Et toi aussi, ne te tiendrais-je pas comme un flambeau ?
(Th I, 335)

Et le perspicace Céréal qui avait déjà témoigné son admiration pour Audivine (Th I, 320) et avait été le seul à déclarer de Thalie "Heureux celui qui pourra appuyer le menton sur une telle tête !" (Th I, 328), est une fois de plus celui qui la reconnaît vraiment comme la Grâce médiatrice :

Que ce lieu soit appelé Etonnement, parce que nous avons
trouvé ;
Médiation, parce qu'elle a été établie entre l'homme et
l'homme. (Th I, 335-336)

Coeuvre alors prend symboliquement Thalie pour épouse, dans une sorte de cérémonie dont les éléments sont donnés dans les indications scéniques (Th I, 336). Dès qu'elle relève son voile, il la salue comme l'"Etoile du soir", cette "Vesper" que Bavon n'avait pas eu le courage de suivre. Il demande alors sa part du contrat : "O mérite de l'étreinte, t'ai-je"

acquis ?" (Th I, 336). Paroles bien significatives, si nous nous reportons à l'Art poétique où la récompense du Juste est l'"étrointe substantielle"⁵ avec son Centre/Créateur. Thalie, sans rien promettre, se contente de proclamer sa joie devant la fidélité de Coeuvre, ce symbolique "lierre" dont elle se couronne. Et lui doit-elle quoi que ce soit, puisque en la choisissant, il n'a fait que lui rendre son "droit" (Th I, 337) ? Comment s'accomplira la recherche de Coeuvre ? Nous n'en savons rien dans La Ville I, car il disparaît avec son épouse dès la fin de l'Acte I. Mais comme ce personnage a pris la Grâce pour guide, Claudel veut sans doute nous faire comprendre qu'il sera sauvé.

Nous allons quitter à sa suite le jardin de Besme pour nous transporter dans la ville elle-même, la scène de l'Acte II. Cette ville, organisme mal irrigué par le coeur sans vitalité qu'était Besme, présente des signes évidents de l'état de désordre. Claudel, parlant à J. Amrouche, l'a comparée à une Babylone maudite par Jérémie, une espèce de Sodome ou de Gomorrhe dont il lui fallait à tout prix se débarrasser (MI, 69). Nous savons donc que, dans l'imagination du poète, elle représentait à la fois un lieu de péché, de chute, et aussi le symbole de la captivité et de l'exil. Dans l'Acte II, cette ville se présente vraiment comme le monde de la chute. Elle est le "lieu maudit par une misère obscène" (Th I, 346), le lieu où le déséquilibre dont a été saisie l'autorité fait vaciller "comme un homme ivre" celui qui essaie de s'y tenir debout (Th I, 341). Ses ténèbres sont suggérées par ses "fumées" (Th I, 339) et l'"ombre de l'Hécla" qui s'allonge sur elle, "comme la fin du soleil [qui] se mire sur une eau moisie" (Th I, 347). Cette eau stagnante et ses "rives infectes" trahissent à la fois l'absence d'Eau vive et de Souffle oxygénant, et renvoient à l'image de la foule qui, comme un sang vicié, circule paresseusement près du "canal, du côté où la ville du gaz range huit cheminées" (Th I, 347). La mort est représentée par cet "homme vieux" qui n'a plus pu se lever et que Bavon a trouvé mort de misère (Th I, 339) ; les maladies qui se manifestent sont celles de cette même misère : pustules du pauvre "gosse sans chemise", anémie du maigre et pâle "loupiot" (Th I, 347). L'inertie règne au début de l'Acte II, comme dans le palais de l'Empereur de Tête d'Or. Les maçons bâillent, nous y avons vu Bavon saisi de torpeur, et les boulevards, la nuit, reprennent l'image d'un mauvais système circulatoire : l'"épaisse foule" y remue "avec beaucoup de paresse, ou pas" (Th I, 341). C'est bien là le "sale méandre du Camp-des-Pauvres" (Th I, 347). Dans le Camp-des-Riches, cela ne va

d'ailleurs guère mieux. Les organes de la digestion que figurent les bourgeois mal dirigés par Besme, sont tous malades : "estomac", "vessie", "foie", et "rate" (Th I, 347). Ils souffrent de pléthore, alors que le système circulatoire, le peuple misérable, souffre de pénurie. Tout l'organisme social est donc en désordre.

Bourgeois et ouvriers se rencontrent pour essayer de porter remède à cet état de choses, mais cette rencontre n'est qu'un dialogue de sourds. Chacune des parties, au lieu d'envisager l'exécution d'un devoir généreux, ne fait qu'y parler de ses "droits" : "Quel droit avez-vous sur nous (...) ?" demande Le Mécanicien. "Vous n'avez pas le droit / De ne rien faire ! vous n'avez pas le droit d'être riches !" continue Lerouge (Th I, 353). A quoi le bourgeois Petit-Morel répond : "vous ne vous passerez pas d'argent. Car celui-là qui travaille pour un acquiert un droit / Sur tous". Il ajoute : "aucun homme ne peut vivre sans un autre homme. / Or quel droit a-t-il ? (...) C'est à cela que nous servons, / Nous riches, vendeurs de la servitude" (Th I, 358). Chacun, sans arriver à aucun arrangement, manifeste son grief. "Cela n'est pas juste", dit l'ouvrier Sueur, "que vous soyez heureux". A quoi le bourgeois Pomaron rétorque : "Quoi donc ! pensez-vous que nous soyons plus heureux ?" (Th I, 354). Et cet entretien se termine par un échange de menaces (Th I, 359).

C'est alors que se manifeste un des ouvriers, Pame, qui en appelle à la foule. Il croit tenir le remède. "Il ne faut plus de riches, c'est là le mal !", déclare-t-il (Th I, 362). Il suffira, selon lui, de les supprimer et de jeter l'argent au vent pour que leur servitude prenne fin et qu'ils vivent "tous comme des frères" ! (Th I, 362-363). Il propose de bâtir une nouvelle ville sans hiérarchie et sans Dieu, une ville basée sur l'homme :

Car qu'y a-t-il de meilleur que l'homme ? Il n'y a point de Dieu qui le vaille !

C'est pourquoi fondons une ville pour l'homme,
Et qu'elle soit appelée Action, Justice. (Th I, 363)

Mais la foule maintenant revendicatrice ne se montre guère sensible à son appel humanitaire et préfère se tourner vers un autre prophète, Avare, l'homme de la violence destructrice.

Avare s'est manifesté par une brève apparition, au début de l'Acte I. A la poursuite d'une femme, il a fait irruption dans le jardin de Besme et quand ce dernier s'est plaint de voir son "lieu de repos" troublé par la "violence sauvage", Avare lui a répondu par des menaces : "Je me

vengeraï des hommes" (Th I, 308), "Bientôt tu entendras ce nom : Avare", et ce sera "quand les villes pleines d'âmes flamberont !" (Th I, 343). Nous le retrouvons à l'Acte II, se manifestant parmi le peuple en criant : "Gerce, tempête ! exulte, tohu-bohu !" (Th I, 343). "Fendez-vous, portes de l'hiver ! (...) / l'homme désespéré va se lever en son propre nom (...) / Je montrerai maintenant que je suis ! Je t'embrasserai, Vengeance !" (Th I, 344).

Cette "Vengeance" est pour Avare une justice du talion, car, dit-il, sans le riche qui, sa "ponte faite", est comme un insecte fainéant, couché "sur le dos", il n'y aurait plus de pauvre, mais "l'individu honnête et beau" qui "veut montrer de la grâce" (Th I, 345). L'allusion à Besme qui s'est comparé lui-même à "la reine oisive des abeilles, pondreuse d'oeufs" (Th I, 312) est ici manifeste. Et c'est pour-quoi Avare fait appel au peuple et lui offre un contrat : "Suivez-moi (...) / Obéissez-moi", et "à la fin vous subsisterez comme des hommes libres" (Th I, 345-346). Cette offre, Nivert l'accepte au nom de son groupe en disant simplement : "C'est bien" (Th I, 346). Plus tard, Avare refusera la démarche de Bavon, venu vers les pauvres "avec de la pitié", car cela lui volerait sa vengeance (Th I, 350). Il livrera Bavon aux révolutionnaires qui l'exécuteront, il ramènera son cadavre sanglant comme sa "réponse" aux bourgeois (Th I, 360). Et il partira à la tête de sa troupe de révolutionnaires pour mettre la ville à feu et à sang.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer la nature d'un tel contrat, basé sur une justice du talion, qui, comme nous l'avons vu en étudiant les réflexions de Claudel sur l'Orestie, ne résout rien. La vengeance appelle une autre vengeance et "qui posera une fin à cette chaîne de forfaits"⁶ ? De fait, les signes qui accompagnent cette révolution sont sinistres. Ils ont beau paraître attirants à Longuoreille qui demande à Ligier de les regarder (Th I, 370). Ligier refuse son appel, de même que celui de tout parti, et contemple avec répulsion "les étendards du gibet". Il refuse d'être conduit par la fausse justice, cette "extravagante trompette" (Th I, 370). Il se pose pourtant des questions. "La vérité / Existe", pense-t-il tout haut, mais comment faire pour lui donner "naissance" (Th I, 371) ? Et nous sentons que Ligier, loin de toute cette violence de la Révolution, de ce "Juillet" qui n'amène que "l'erreur" dans le "champ" de l'humanité⁷, va essayer de rechercher ce qu'est la vraie Justice. Mais, comme Tête d'Or au moment de se mettre en route, il a un mouvement d'effroi, et son "désir est de mettre la face sur la terre" (Th I, 371).

L'Acte III nous montre ce qu'il est advenu d'Avare et de sa troupe. Cette troupe, grossie, est devenue l'Etat-Major de l'armée victorieuse (Th I, 372) qui se retrouve dix ans plus tard parmi les ruines de la ville, osant à peine évoquer "l'horreur" (Th I, 373) de ces années. Parmi des prisonniers, Pasmé "attaché à un poteau*" est là comme un signe de la somme de souffrances⁸ subies par l'humanité. Avare contemple avec satisfaction la cité détruite et s'exclame :

Voyez ! n'est-ce pas un spectacle agréable, Messieurs ?
(...)
Certes, (...) je suis satisfait !
(...)
Ces murs croulants,
(...) ce sont les loques de mon lien ! (Th I, 375-376)

Toujours persuadé de son droit, il continue :

Et certes, si j'avais écouté ma passion plus que la justice, j'aurais rendu
Toute réunion d'homme exceptionnelle, livrant le monde aux pas-d'âne !
(...)
Mais maintenant je dis : c'est bien ! (Th I, 376)

Se moquant de Pasmé et de ses idées humanitaires, il ajoute :

- Maintenant, adjure ! (...)
Ne comprends-tu pas
Qu'une justice parfaite pour chacun, c'est qu'il s'approprie
Tout le reste ? Nous l'avons fait. (Th I, 377)

Pourtant, malgré ses affirmations, l'évocateur de cette "justice avare" (Th I, 377) n'est pas vraiment satisfait. Un jour, en effet, il a été "blessé" (Th I, 377) et, comme pour Tête d'Or, cette blessure a peut-être été l'"ouverture" qui l'a rendu accessible à la grâce. Car, en rêve, il a entendu le bruit de "la mer" (Th I, 378), de l'Eau en mouvement, à laquelle s'est mise à répondre l'eau de ses propres larmes. Le Souffle, comme un "soupir" l'a réveillé et par trois fois, une voix l'a appelé par son nom. Mais malgré son désir de répondre, son "poids" l'empêchait de se lever (Th I, 378). Maintenant qu'il a rempli sa part de son contrat avec ses disciples qu'il estime avoir "établis dans la solidité de la paix" (Th I, 378), il va les quitter. Ayant détruit l'oeuvre mensongère de l'homme, il se sent "comme quelqu'un / Qui revient de l'enterrement" (Th I, 379). Il abandonne l'épée qu'il remet

à Ivors avec le pouvoir (Th I, 379). Et il annonce qu'il va se rendre là où il pourra réentendre la voix, là "où les Porteuses-de-semences" prennent leur départ (Th I, 379-380). Avare va donc se rendre au carrefour où la Sagesse et ses messagers se manifestent par la Parole qui est semence. L'auteur semble suggérer par là que, malgré toute sa violence vengeresse maintenant épuisée, Avare, qui prend désormais la bonne direction, finira par trouver ce qu'il cherche.

Avare parti, certains de ses disciples abandonnent Ivors pour se livrer, qui à la jouissance matérielle, qui à l'inertie (Th I, 380). Ivors, le nouveau chef, demeuré avec quelques fidèles, commence à s'interroger, constatant que la ville n'est nullement devenue l'Action, l'oeuvre de Justice dont avait rêvé Pasmé (Th I, 363) :

Homme de la ville ! A présent, que cries-tu ? esclave,
esclave !

Eue-de-Justice

N'enorgueillit pas les collines, une cité non pas de pierres,
mais d'hommes !

Ce que tu voulais n'étais pas clair : car que peuvent se
donner

Deux choses semblables l'une à l'autre ? (Th I, 380)

Or, comme en réponse à la question d'Ivors, on annonce l'arrivée d'un messager qui fait "naître des fleurs admirables sur le fumier qu'est la ville" (Th I, 387). On l'appelle "Roi ! ange ! prêtre ! législateur !" (Th I, 388). Et il arrive pour annoncer que "Dieu est" (Th I, 389). Il énonce la raison de la chute de la ville où l'homme, comme un méchant enfant, a renié son Père, à cause de cela a cessé de lui ressembler, et est "mort" (Th I, 389). Ce messager dont le nom est "Ara Coeli" est bien la personnification de l'autel où l'homme doit rendre un "sacrifice" à Dieu "pour être la mémoire de son extension" (Th I, 390). Et, ayant annoncé l'arrivée de "trois hommes", le messager disparaît. Si nous nous souvenons que pour Claudel l'"extension" est la Potence rédemptrice du Christ⁸ nous comprenons mieux les paroles du Messager : dans une vraie ville de Justice, l'homme devra se sacrifier sur l'autel divin et constituer, avec sa souffrance, le Poteau nécessaire à la formation de la Croix à l'intersection de laquelle se retrouve le Centre perdu.

Cette croix va apparaître comme un "signe" positif, une "enseigne enflammée" (Th I, 39) sur la figure du prêtre, le premier des trois hommes annoncés. Ce premier consacré va en appeler un second, Ligier, qui lui répondra immédiatement : "Adsum" (Th I, 392). Nous savons donc

que le troisième des frères Besme aura enfin trouvé la vérité qu'il cherchait. C'est Ligier qui devra être ce "coeur" que Besme ne sut pas être :

Coeur,
Souviens-toi de la Justice. (...)
Je te consacre (...)
(...)
(...) notre frère Ligier (...) revêtu de la force du pardon
et de l'anathème, il ne changera pas de place. (...)
(Th I, 394-395)

Ligier, acceptant ce contrat, lui répond :

Et moi, devant le soleil et l'oeil de l'air blanc, je jurerai !
Il est convenable que, nous prenant les mains, nous fassions
un serment d'arbitres ou de gens qui concluent le rachat :
Les pieds dans cette ruine, d'accomplir
Une oeuvre impropre au niveau (...). (Th I, 395)

Ces paroles signifient que, le nivellement absolu étant impossible dans la ville qui a besoin de chefs, la hiérarchie va être rétablie, mais le pouvoir sera désormais détenu par de bons chefs, de véritables "coeurs", de justes intermédiaires.

Puis Ligier détaille "La loi" (Th I, 398) à Ivors, en lui énonçant une série de commandements dont le dernier est "Hais-toi toi-même" (Th I, 399). Ligier qui regrette sa "lâcheté" passée ose maintenant rendre témoignage, car il possède la force de la Grâce : il a vu "la mer gazouillante" (Th I, 399), ce "Lait" divin qu'il ne faut pas quitter sous peine de tomber "en bas avec un coursier de plomb" (Th I, 399). Il prie que Dieu le préserve de ce lieu bas, de l'enfer du "feu noir" (Th I, 399). Il annonce le Jugement dernier, le jour où la "Trompette" jubilante ressuscitera les morts et où le "Juge" parfait s'asseoira pour juger l'homme (Th I, 400). Il craint que la Loi ne le condamne, criant que "l'Amour sans la Justice est appelé prostitution" (Th I, 400). Il craint que son Ange lui-même soit impuissant à le sauver et doive tristement lui dire :

Vois, ami !
Les larmes des morts sont une chose trop vaines,
Trop peu pesantes pour faire pencher l'inflexible fléau !
Va-t'en d'ici ! (...) (Th I, 401)

Mais, si l'homme a su vivre avec Justice, la Miséricorde viendra à son secours et il sera convoqué à ces "noces opimes" dont parle l'Art poétique⁹ :

Car tout homme qui vit sera usurpé par la compassion.
Et la partie morte sera envoyée
Vers Proserpine, reine du Cloaque ! (Th I, 401)

Dans tout ce discours de Ligier, le Second Consacré, retenons l'image de la "mer gazouillante", symbole de Grâce, tout comme du "lait" qui nourrit et donne la force (Th I, 413). Nous retrouvons l'image de la balance déjà évoquée sombrement par Besme qui n'avait su y mettre que son doute (Th I, 327). Cette balance-ci, celle du Jugement dernier se présente comme fort sévère puisque le "fléau" qui soutient ses plateaux demeure "inflexible", insensible au poids des larmes de l'homme qui a vécu injustement. C'est uniquement envers l'homme "qui vit", entendons dans la Justice, qu'elle manifestera l'indulgence de la "compassion" (Th I, 401).

Entretiens, Pasmé, celui qui avait voulu faire une ville où l'homme se passerait de Dieu, se retrouve plein de grief : "Pourquoi suis-je né ?", se demande-t-il et "en quoi me suis-je trompé ?" (Th I, 382-383). Hélas, il a sacrifié à l'homme et l'homme l'a trompé (Th I, 384). Désespéré, il explique son rêve, cette "sage pensée" qu'il avait eue d'être "comme un jeune Roi d'abeilles" et "de constituer l'immense demeure de l'Essaim" (Th I, 408). Libéré de ses liens (Th I, 407), il veut désormais, renonçant à tout idéal, "[jouir] de la vie" (Th I, 408). Il résiste farouchement à l'appel du prêtre, mais celui-ci le prend dans ses bras un instant et, après le départ de Pasmé, déclare : "Ce n'est pas en vain / Qu'il aura mis le nez contre la robe sacerdotale" (Th I, 409). Claudel nous invite ainsi à supposer que Pasmé qui a respiré le Souffle de la Grâce, sera sauvé.

Liboire, le Troisième Consacré s'adresse une dernière fois à Ivors qui doute toujours de Dieu et lui dit : "Ne demande point / (...) où est la pierre de son siège. / (...) Il existe ! / (...) C'est pourquoi n'insulte pas à la Justice" (Th I, 402). Le prêtre de son côté en appelle aux hommes disant : "Tout pesé / Ceci me paraît le meilleur : Connaissons Dieu" (Th I, 405). Alors Ivors, au nom de ses hommes, finit par se rendre :

Je me sens porté aussi à faire
Une promesse à l'Être (...)
Je jurerai avec la main droite ! Convenons d'un embrassement.
Mais qu'il se souvienne aussi de son honneur, avec cette
paction conclue
Devant le Soleil, maître du Feu, dévastation de la Nuit !
(Th I, 406)

De son côté, le Deuxième Consacré, accepte sa part de ce contrat :

Je prends cette parole et ne te la rendrai pas.
(...)
Je vous déclare
Qu'autant que vous vous tiendrez dans la largeur de notre
bénédictioin, vous n'aurez rien à craindre de mal. (Th I, 406)

La pièce se termine dans une apothéose. Ayant perdu la vue à force de pleurer dans le "temple vide de culte" (Th I, 410), Marthe, son amie Maura et le Porte-Bâton, se sont rendus vers une colline qui domine la ville (Th I, 411), et dans la nuit, ont "vu" se manifester une "aurore", une lumière qui n'est pas celle du jour humain, mais qui "s'est montrée en silence" (Th I, 412).

Le Porte-Bâton raconte leur vision : "l'Age s'est montré, la Monarchie de l'arrière-monde à découvert ses entrailles" (Th I, 412), autrement dit, le Père, Monarque de l'Ancienne Loi, a enfin produit le fruit de ses entrailles, ce Fils qui est, souvenons-nous en, précédé par sa Mère, l'aurore. Celui dont la Potence va venir s'appliquer à la souffrance humaine¹⁰ pour former la croix qui reforme le Centre. En fait, le Porte-Bâton ajoute :

Là est le centre*. Vers où
Se tournent et se pressent les Saints (...)
(...) C'est là
Que le Père et le Fils
S'étreignent dans l'unité de la Respiration.
Et la femme qui était devant moi, ravie
Indiquait ce point (...) (Th I, 412)

S'adressant à Dieu, et admirant ce Centre autour duquel les Saints se maintiennent dans le juste équilibre de leur amour, il s'écrie :

Les camps perpétuels t'entourent ! - exhalant ce chant d'or :
"Il existe !
"Comme dans le vent, comme dans la qualité de la trompette,
je me maintiens par la force de l'amour !" (Th I, 412-413)

Alors Ligier, le Deuxième Consacré, propose le dernier contrat, celui du roi Juste, à Ivors auquel il rend son épée en disant :

Prends-la, ô Roi, et défends-nous,
Je dis contre Dieu, afin qu'il nous attende avec patience :
Et contre le Prince de tout mal. (Th I, 413)

Et Ivors, à cette offre qui le sacre, répond :

J'accepte.
O soeur épée ! (...)
(...) on ne te méprisera plus, ainsi qu'une faux (...)
(...) je n'aurais pas cru qu'un jour vînt
Que je ne trouverais pas celui-là le plus heureux qui te
tiendrait au devant de ses yeux.
Je ne pense pas non plus qu'il ait la dernière place.
La Justice est à sa droite, et la Compassion aux mamelles
gonflées se tient à sa gauche.
Que je sois ainsi nommé : le Roi de la Patience. - (...).
(Th I, 413)

La syntaxe de ce texte a été tellement désarticulée qu'il n'est peut-être pas superflu de l'explicitement pour en faire ressortir plus clairement le sens. En remplaçant par "où" le "Que" qui apparaît comme une licence poétique au cinquième verset et en rétablissant l'ordre syntaxique logique, nous pouvons lire le discours d'Ivors comme suit : "Je n'aurais pas cru qu'un jour viendrait où celui-là qui tiendrait l'épée au devant de ses yeux, je le trouverais le plus heureux des hommes". Comme celui-là qui tient l'épée est Ivors, il est évident qu'il parle de lui-même. Et c'est toujours de lui-même qu'il parle quand il le trouve heureux et dit qu'il n'a pas la dernière place, etc.

Comme on le voit, dans ce contrat où il est sacré roi par un représentant de l'Eglise, Ivors sera l'intermédiaire entre son peuple et Dieu. Il sera l'Apollon/Anges Gardien du Tribunal Oecuménique¹¹ qui se fera l'avocat de son peuple et, en vérité, emploiera son épée comme un nouveau glaive, d'une part pour repousser le démon, d'autre part pour défendre son peuple devant Dieu. Mais il ne pourra accomplir cette fonction que par un sacrifice consenti. Etymologiquement, patientia est à la fois souffrance et support et Ivors, "Roi de la Patience", sera donc celui qui, par son sacrifice, supportera son peuple dont il rétablira ainsi l'équilibre par rapport à son Centre/ Créateur. Médiateur assis entre la Justice et la Miséricorde, il

assurera l'équilibre grâce a son épée. Celle-ci désormais ne sera plus la "faux" meurtrière, mais le couteau soutenant le fléau de cette balance, "fléau" non plus "inflexible" (Th I, 401), mais miséricordieux. Ivors s'annonce donc comme un Roi exemplaire qui rétablira la Justice de la ville.

x x

x

Dans cette pièce, l'image du carrefour n'est pas très manifeste. Implicite peut-être dans le jardin de Besme, ce lieu de rendez-vous, elle s'esquisse seulement à propos du "coin du chemin" où Thalie fait entendre sa voix qui chante (Th I, 331).

L'image du "coeur" se précise. Dans le monde poétique, ce sont les poètes Ly et Coeuvre qui ont pour fonction de servir d'intermédiaires entre le Souffle et la foule (Th I, 311, 324) ; dans le monde social c'est le maître d'un peuple qui doit assurer la bonne circulation entre le Souffle et l'organisme social. Nous voyons ici un "coeur" injuste, Besme, "Reine oisive", et l'image se complète par celle d'un organisme délabré dans lequel la foule figure la mauvaise circulation (Th I, 341, 347), et les bourgeois les organes engorgés (Th I, 347). Pasmé qui rêve d'une ville axée uniquement sur l'homme n'aurait été en fin de compte qu'un second Besme, un "Roi d'abeilles" (Th I, 408). Le véritable "coeur" qui s'établira, en collaboration avec Ivors, sera Ligier, le représentant de l'Eglise (Th I, 394). Ivors, lui-même, prendra plutôt l'apparence de l'Ange au glaive. (Th I, 413).

L'image de la balance commence à se manifester clairement : de façon explicite avec Besme qui y pèse son doute (Th I, 327) et dans le tableau du Jugement dernier (Th I, 401). Elle sera implicite dans l'image d'Ivors tenant l'équilibre entre la Justice et la Miséricorde (Th I, 413). Les parties constituantes de la balance apparaissent aussi, plateaux et fléau (Th I, 327, 401).

Le Poteau et la Potence sont très brièvement évoqués par le poteau de Pasmé (Th I, 372) et par l'extension divine (Th I, 390).

Le "sens du sens" s'affirme dans l'ambivalence des signes. Parfois c'est un qualificatif qui trahit la valeur positive ou négative.

tive ; parfois c'est le contexte. Ainsi la fausse ou la vraie Justice sont-elles exprimées respectivement par la trompette "extravagante" (Th I, 370) et la trompette "jubilante" (Th I, 400). La Source de Grâce se manifeste d'abord comme "Audivine", prêtresse d'une lune bénéfique qui justifie le soleil (Th I, 320) ; ensuite comme l'océan dont rêve Avare (Th I, 378) ou la mer gazouillante qui ranime le courage de Ligier (Th I, 399) ; enfin comme le lait que le Consacré préconise (Th I, 399) et que contiennent implicitement les mamelles de la Miséricorde (Th I, 413). Par contre, l'eau-de-vie du lupanar est celle qui frappe Besme de mort (Th I, 367). La lumière se manifeste positivement avec Thalie, fille du soleil (Th I, 329), mais négativement avec Besme, vers luisant luciférien (Th I, 322) ; avec la lune qu'il regarde comme une Lampe de sommeil (Th I, 316) ; enfin avec le "feu noir" de l'Enfer que craignent les coupables (Th I, 400). Le Souffle/semence se manifeste positivement avec Thalie qui "sait chanter" (Th I, 331), mais négativement avec la lune frappant de stérilité le jardin de Besme (Th I, 317). Le Centre ne se manifeste qu'une seule fois, mais combien son apparition est belle et explicite (Th I, 412) :

A l'encontre de Tête d'Or où les héros principaux étaient sauvés mais où le peuple se retrouvait seul, dans La Ville beaucoup des héros échouent dans leur recherche (Besme) ou ont une fin incertaine (Bavon, Avare, Pasmé), sans compter Ly et Coeuvre que nous perdons en cours de route. Ivors, un personnage qui n'émerge qu'à la fin verra la Justice s'imposer à lui sans l'avoir longuement cherchée. Seul Ligier se sera posé des questions sur le sens de la Vérité et il est le seul qui y sera parvenu après une sérieuse recherche. Mais le peuple, lui, ne sera pas abandonné : sa souffrance sera récompensée par la vision du Centre (Th I, 412) et par l'octroi d'un Roi modèle.

CHAPITRE V

LA JEUNE FILLE VIOLAINE I

L'état de désordre, bien que moins souligné que dans les deux pièces précédentes, est aussi présent dans Violaine¹ I. La cause de ce désordre est toujours le larcin de l'homme rapace. Anne Vercors qui parle à Uri, le constate : "Je n'ai jamais tant vu de méchanceté qu'ici, et de volerie !", à quoi Uri rétorque : "C'est des dévorants !" (Th I, 498). Ce thème sera repris à l'Acte IV, quand Vercors expliquera au Pape le motif de son voyage : il lui dira qu'il vient de "la douce France" qu'autrefois "un peuple joyeux (...) habitait", mais hélas "ils sont devenus mauvais" (Th I, 562). C'est pourquoi Vercors va quitter son domaine et sa famille. Dans une France privée de Grâce, il a "soif", et il veut aller "vers l'énormité de la mer", cette Grâce qui communique le mouvement vital, et soulève : "Qu'elle me frappe le corps ! qu'elle m'enlève avec un coup !" (Th I, 510). Plus explicitement encore, il dit qu'il veut aller vers "[son] pays", c'est-à-dire, puisqu'il va quitter la France, vers son vrai pays, l'Eden qui est la patrie perdue. Cet Eden perdu, il se le rappelle avec nostalgie dans son évocation du temps où il "était jeune" et d'un jardin plein de fruits et de légumes énormes et délicieux, symboles de la fertilité qu'apporte la Parole/semence (Th I, 501). Mais hélas ce temps est fini et, dans l'Acte III, nous trouverons un tableau plus complet du désordre actuel du peuple de France. Nous y voyons une famille de mendiants dont le père symbolise la malhonnêteté et l'intempérance car il a "volé des pommes de terre", des "sous", du "tabac" (Th I, 524) et, titubant dans son ivresse, il tombe souvent "par terre", plus bas que la volaille qui lui couvre le visage de fientes (Th I, 526). La privation règne dans ce "pays de misère" (Th I, 524), pays où il n'y a rien "que du grès et du sable, rin (sic) que des marais" (Th I, 526), pays sans chaleur où les enfants grelottent de froid (Th I, 524) et où l'appartenance à la terre se manifeste ironiquement par ces pauvres "pommes de terre" qui sont tout ce que cette "saloperie de pays" produit (Th I, 526). Dans cette troupe dérisoire, chacun exhale son grief : "Crée vie de misère !" (Th I, 525). La débauche s'y traduit par l'ivrognerie chronique du père (Th I, 524-525-526). L'inertie y est apparente dans la fatigue des enfants et du vieux qui marche en dormant (Th I, 524).

Leur errance est montrée par le fait qu'ils sont conduits par un idiot qui "marche en avant sans regarder, comme un bêtet" (Th I, 524). Plus loin, la maladie sera évoquée par tous ceux qui vont trouver la guérisseuse (Th I, 536-537-538).

Tout ce désordre traduit celui de la France, mais il existe aussi à l'état latent dans la famille même de Vercors, sous la forme d'une apparente injustice entre le lot de Violaine et celui de sa soeur Bibiane. Car Violaine est la fille aînée, celle à qui le père a décidé de donner pour mari Uri, que Bibiane aime. Aussi Bibiane, dans un violent accès de grief jaloux, énumère ses motifs de plainte devant sa mère : "vous ne m'aimez pas ! / Vous l'avez toujours préférée (...) / Et vous lui donnez ce qu'il y a de mieux ! (...) toutes les bonnes terres" (Th I, 502). Estimant qu'Uri lui était destiné, elle se plaint : "Voilà qu'elle veut me le prendre ! (...) c'est moi / Qui devais toujours être sa femme et non pas elle !" (Th I, 502).

Cependant, tant que le père est là, il arrive à maintenir l'ordre dans sa famille et dans son domaine. Car il y est ce maître/coeur, intermédiaire, qui organise et surveille, ne recevant que pour mieux rendre. Il le dit à Uri, qu'il essaie de former à son image :

Je possède ce champ et le fruit en est à moi
Afin que je dispense la nourriture aux hommes et aux bêtes.
C'est mon bien.
Et je suis l'oeil qui voit tout, afin que je recueille la
moisson entière.
(...)
Si le faucheur en Juin restait trop longtemps sous la haie,
j'apparaissais derrière comme un lion,
Disant : "Gagne ton pain ! et moi je te paierai ton dû"
(...)
Je ne suis pas comme l'homme riche, comme la cigale qui vit
assise sur la feuille de trèfle, à rien faire !
Moi, je commande et puis je sais (...)
Et voilà quarante ans que je suis ici, achetant, vendant, et
je connais chaque morceau de terre, ce qu'il lui faut, ce qui est
du côté du bois et ce qui est du côté du chemin,
Levé premier, couché dernier, beaucoup de mal, peu de profit.
(Th I, 498-499)

Vercors n'est donc pas un insecte parasite comme Besme, mais le type même du "coeur" juste, qui paie à chacun son "dû". Il est le vrai Juge qui connaît la mesure de chaque chose et les deux côtés de la balance, le "côté du bois", et le "côté du chemin". Cependant, il sait se montrer miséricordieux aussi et Uri, voyant qu'il ne proteste pas devant ses voisins qui ont "gagné de deux bons pas" sur la "limite"

lui dit : "Vous êtes trop bon" (Th I, 497-498).

Vercors cependant, cédant à l'appel de ce "pays", de cette patrie spirituelle dont il a "soif" (Th I, 510-511), va quitter son domaine et sa famille. Il en repasse la direction à son épouse, et à celui qu'il a désigné comme le futur époux de Violaine, Jacquin Uri. En les quittant, il dit à la mère :

Veille bien au ménage ! Jacquin fera le gros oeuvre.
Voilà mon assoiement, le fauteil où je fais mes comptes*
l'hiver (...). (Th I, 511)

Il ajoute :

J'ai toujours été juste pour vous (...)
(...) je loue et je blâme quand il faut.
(...) faites comme si j'étais là. Car je reviendrai.
(Th I, 513)

Et il part pour gagner la "Croix-blanche" (Th I, 513), le carrefour qui va marquer le point de départ de sa "recherche".

Mais la mère et Uri vont-ils être à la hauteur de leur tâche de nouveaux maîtres ? Non pas, si l'on en juge par certains signes. La mère semble faible et ne répond au grief accusateur de Bibiane que par de timides protestations (Th I, 502-503). Quand à Uri, sa justice paraît étroite comparée à celle de Vercors. Quand, devant l'indulgence de ce dernier vis-à-vis de l'empiètement de ses voisins, il s'étonne de cette bonté, son exclamation, que nous venons de citer, dénote non pas l'admiration, mais le reproche. Aussi Bibiane va-t-elle en profiter pour lâcher la bride à sa rancœur qui va s'abattre sur Violaine avec une violence vengeresse. D'abord, en exerçant un chantage où elle menace de se pendre, elle obtient que la mère persuade Violaine de ne pas épouser Uri (Th I, 503). Quand Violaine, renonçant à son fiancé lui dit qu'elle ne l'épousera pas, Uri va se manifester comme un maître violent et un mauvais juge qui accuse sans preuve. Sachant que le cousin Baube est amoureux de Violaine, il s'écrie :

(...) le brutal
S'est servi de vous sans y penser, et vous vous êtes
abandonnée à lui. (Th I, 517)

Puis il manifeste sa colère en frappant du pied, et même il saisit Violaine "par les cheveux et lui tire la tête en arrière" (Th I, 517). Elle lui fait remarquer à juste titre, avec une douloureuse ironie : "Certes, vous m'êtes un père et une mère", et il avoue "Je suis brutal" (Th I, 517). Plus tard, il reprendra ses accusations devant la mère : "Comment as-tu veillé sur ta fille, vieille femme ? Reprends-la, car je n'en veux point" (Th I, 520). La mère commencera par protester : "Ce n'est pas vrai ! ô homme méchant !", mais elle finira par dire à Violaine : "Va, il vaut mieux que tu ne l'épouses pas." Voyant Violaine la tête penchée à terre, comme la Princesse, "Tournesol défleuri" de Tête d'Or (Th I, 111), la mère comprend soudain tout ce qu'implique le sacrifice de sa fille et elle se prépare à parler et à agir. Mais il suffit que Bibiane lui morde l'oreille, ce passage de l'"entendement" pour que la mère soudain "égarée" se taise. Bibiane, se retrouvant seule avec Violaine complète son action rapace et vengeresse en se faisant donner la part d'héritage de Violaine, en la chassant du domaine, et en lui jetant dans les yeux des cendres brûlantes (Th I, 522-523).

Qui est vraiment cette Violaine, cette aînée que sa soeur cadette va si cruellement dépouiller ? C'est quelqu'un tout d'abord que tout le monde semble "appeler". Mais Violaine est aussi quelqu'un qui sait choisir. A l'appel du cousin Baube, elle a doucement dit non (Th I, 496). Quand son père lui a présenté Uri, elle s'est troublée, mais a acquiescé (Th I, 504). Enfin, quand sa mère lui parlé de Bibiane, elle a pâlit et gémi, mais a accepté cet appel indirect au sacrifice (Th I, 514). Renonçant à Uri, elle se laisse accuser par lui sans tenter de se justifier (Th I, 517). Elle abandonne "sa part" à Bibiane, et quand Bibiane la chasse du domaine, elle s'en va, protestant à peine (Th I, 523). N'est-ce pas que Violaine sait au fond d'elle-même, que c'est au sacrifice uniquement qu'elle est appelée, et cela d'une part pour sauver la "douce France" en péril, et d'autre part pour devenir cette "semence", ce Souffle/Parole, dont Bibiane, celle qui parle de se pendre semble avoir tellement besoin. En effet, des signes montrent dès le début qu'elle n'est pas destinée à Uri. Car au moment même où ce dernier se réjouit de ce que Vercors lui ait proposé Violaine, on entend la voix d'un enfant qui chante :

C'est l'alouette qui monte en haut
Qui prie Dieu pour qu'i fasse beau,
Pour son père et pour sa mère
Et pour ses petits patriaux. (Th I, 509)

Cette alouette, appelée à monter au ciel pour sauver sa famille et ses compatriotes, n'est-ce pas Violaine ? Au moment où Uri et Vercors reviennent à la maison, une voix d'enfant chante :

Compère loriot !
Qui mange les cesses et qui laisse le noyau ! (Th I, 509)

Violaine ne sera-t-elle pas ce beau fruit dont l'oiseau divin va manger la chair périssable pour laisser le "noyau", la semence impérissable ? Ceci devient plus clair encore quand nous songeons à l'étymologie de "loriot"² (et nous savons combien Claudel s'y connaissait en étymologies, combien il aimait le sens caché qui lui permettait de jouer sur les mots). Nous trouvons, donc ici, deux nouvelles notions du sacrifice : d'abord c'est que le sacrifice de certains élus est nécessaire pour sauver et racheter les autres humains, et nous voyons l'auteur introduire ici l'idée de la communion des Saints. Ensuite, ce sacrifice profite à la personne même qui l'accomplit, car il dépouille la créature de ce qui est périssable pour ne laisser que l'essentiel. Bibiane, la créature à l'élan concupiscent sera incapable de comprendre cela. Elle confond le désir possessif avec l'amour et elle reproche à Violaine : "Est-ce que tu aimes ton bien ? Mais que quelqu'un te demande n'importe quoi, / Tu le lui donnes" (Th I, 522).

Mais Violaine ne s'est dépouillée et n'est devenue aveugle que pour acquérir une plus grande richesse et une vision supérieure. Maintenant que Bibiane et Uri sont devenus les maîtres peu généreux du domaine, les mendiants savent qu'il ne fait plus "bon demander" à Combernon (Th I, 525), et c'est vers Violaine, devenue guérisseuse, conseillère et nourricière, que les malheureux de ce monde vont chercher le réconfort.

Voilà son cousin Baube qui vient lui demander conseil. Car les pleurs de Lidine, sa femme, devant le désordre du monde, l'impatientent :

(...) on dirait que rien ne lui fait plaisir (...)
Et quand la servante vient raconter (...)
Qu'une telle s'est fait
Avorter (...) ou que la fille d'étable se dérange (...)
(...) elle se met à pleurer (...)
Et la nuit je me réveillerai seul et je la retrouverai en
chemise étendue sur le pavé de la cuisine.
Et alors je me mets en colère et je lui flanque des coups.
(Th I, 530)

De même, cela l'agace de penser que Lidine, jeune fille, portait l'équivalent d'une chemise de crin, un collier de soies de cochon, qu'elle "se mettait autour de son cou, / Pour apprendre la patience". L'égoïste Baube se plaint : "Pourquoi fait-elle cela ? / Et qu'est-ce que ça peut lui faire les autres ? Je ne m'en occupe pas"³ (Th I, 531). Mais Violaine n'est pas seulement la guérisseuse des corps, elle est celle des âmes. Elle va mener Baube au bon carrefour d'où elle le remettra sur le droit chemin :

Je m'en vais vous conduire
Jusqu'aux Cinq-Chemins*. Après, tout droit*. (Th I, 528)

En chemin, pour l'instruire, elle lui raconte la parabole de l'eau vive, où nous voyons reparaître le thème de la Source et du "coeur" :

Ecoute, homme mauvais, je te raconterai une histoire,
(...)
L'eau versée
Dans le creux d'une pierre s'y corrompt.
Mais livre-toi comme à une bouche* qui suce
Parce qu'ils ont soif, et dans ton coeur* pur se plantera
la racine de l'eau vive*. (Th I, 531)

Pour compléter cette instruction, elle ajoute une autre parabole où Lidine, implicitement comparée à la "sage fourmi", appelle en vain Baube, le "ver luisant" qui au lieu de la guider en lui donnant sa lumière, préfère garder cette lumière pour se contempler lui-même :

Et elle dit au ver luisant : "Viens avec moi !
(...)
Mais le ver stupide ne répondit rien, et se contemplant dans l'éclat d'une goutte de rosée, il se comparait à la lune resplendissante.
Il fallait qu'il fût bien méchant. (Th I, 531)

Nous retrouvons ici, faut-il le dire, le thème luciférien de la lumière non restituée, thème déjà évoqué dans le jardin de La Ville par Besme, vers luisant, et par sa lune, "Porte-Lumière" et "Lampe du Sommeil" (Th I, 316-317). Par contre, Violaine, elle-même, n'est-elle pas un exemple vivant de la générosité récompensée qu'elle prêche à son cousin ? Car ayant tout donné, n'a-t-elle pas reçu dans son coeur cette "racine d'eau vive" (Th I, 531) qui lui permet de désaltérer les pauvres ? Elle avait peur en se voyant devenir aveugle, mais bien à

tort car n'a-t-elle pas reçu "une autre lumière, (...) appelée lumière de la paix, avec un oeil subtil" (Th I, 532) ? Elle dit à Baube :

O que j'étais folle quand je voyais ! "Comment est-ce que je ferai ?"

Et voilà que j'en ai de trop !

Voilà que je nourris cinquante personnes :

(...)

Ils viennent à moi, et je leur donne à manger.

Je ne vois plus, mais j'entends* (...)

Et (...) je leur porte secours comme je peux. (Th I, 532-533)

Elle recommande alors à Baube : "Et toi, ne bats point ma pauvre Lidine ! ne la frappe point, cruel ! Et, arrivée au "carrefour" des "Cinq-Chemins", elle lui dit en remplaçant le tutoiement par un "vous" solennel : "Allez-vous-en. Voici le chemin (...) / Par là, tout droit. Bientôt vous verrez les lumières"* (Th I, 533).

Or voilà qu'à cette croisée des chemins lui apparaît une autre suppliante, sa soeur Bibiane. Bibiane qui a épousé Uri en a eu un enfant dont le nom Aubin, doit symboliquement représenter pour elle l'espérance, l'aube d'une autre lumière. Or, par une sorte de justice immanente, l'enfant de cette femme qui a aveuglé sa soeur, est lui-même aveugle (Th I, 527). Et Bibiane est venue trouver la guérisseuse pour qu'elle lui rende la vue (Th I, 534). Mais, est-il sûr que Violaine pourra guérir Aubin ? S'il est vrai qu'elle peut aider beaucoup des malades qui viennent la trouver, (Th I, 536-537), encore faut-il que ceux-ci coopèrent d'une certaine façon à cette guérison. Ainsi, elle ne peut rien faire pour la dame qui se plaint d'un "mal dans le ventre" et dont nous comprenons qu'elle mène une mauvaise vie. Violaine la renvoie en lui disant : "Guéris-toi toi-même d'abord / En ce qui dépend de toi" (Th I, 538). Violaine est donc pour les autres un signe ambivalent dont l'efficacité dépend de celui qui la reçoit :

(...) je suis comme une herbe au bord de la route,
Bonne pour les uns et qui ne sert de rien aux autres ou leur nuit. (Th I, 538)

Mais, à cet avertissement, Bibiane répond par un mouvement sincère : "Je crois que tu peux nous faire du bien" (Th I, 539), et sa soeur lui dit alors en souriant : "Que cette foi te soit imputée à raison" (Th I, 539). Bibiane, malgré sa rapacité, a donc à son crédit une vertu, la foi qui soulève les montagnes, et c'est la coopération de

cette foi persistant dans la souffrance, avec la générosité de Violaine, qui va pouvoir accomplir le miracle et rendre la vue à Aubin (Th I, 540-541). Nous retrouvons là, implicite, la coopération du Poteau avec la Potence déjà traduite par la rencontre de Tête d'Or avec la Princesse, et par celle de Pasmé avec le Prêtre. Mais, tout comme Tête d'Or et Pasmé, Bibiane ne coopère que malgré elle et en protestant. Et sa fureur de devoir de la reconnaissance à Violaine augmentée encore par la peur qu'Uri ne la revoie (Th I, 541) la mènent finalement à assassiner sa soeur dont elle consomme le sacrifice en lui brisant la tête sur une "grosse pierre" qui lui sert d'autel et que Violaine teint de son sang (Th I, 542). Bibiane, cependant, selon la conception antique de la Justice développée par Claudel lors de ses réflexions sur l'Orestie, est marquée pour le châtement, car "le sang versé (...) implique un châtement, comme il comporte par exemple une odeur" (Th I, 1328). Aussi, Bibiane a eu beau se laver les mains, l'odeur des cheveux de Violaine y demeure et elle la respire avec "horreur" (Th I, 541). Bientôt, ses juges apparaîtront devant elle sous la forme d'Uri d'abord, puis de Vercors, le père qui va revenir comme il l'avait promis.

Le rôle de juge d'Uri est souligné par le fait qu'il est devenu "Maire" de la région (Th I, 543), et ce juge ne sera pas tendre, car il est exact, nous l'avons vu, mais peu accessible à la miséricorde. En fait, c'est d'abord la pauvre Violaine qu'on lui apporte mourante et dont il fait mettre le corps sur une "table" à la fois autel et balance, qu'il va prétendre juger : "Ne crois pas que je t'aie pardonné !" (Th I, 545). Violaine, enfin, se décide à se justifier, à expliquer à Uri son sacrifice, et comment c'est Bibiane qui l'a chassée, aveuglée, et finalement "tuée" (Th I, 546). La colère d'Uri se porte alors sur Bibiane : "Faut que je la tue !" (Th I, 546). Et Violaine va lui faire la leçon, comme à Baube : "N'aurez-vous point pitié de de moi ? / (...) toujours cette même brutalité ! / O homme méchant !" (Th I, 547). Elle-même donne l'exemple de la Miséricorde : "Dis-lui que je lui pardonne ! dis-lui que je l'aime ! / Elle a très bien agi ! / A sa manière. Plaise à Dieu qu'elle s'en repente !" (Th I, 547). Ici, il semble nécessaire de nous arrêter un instant pour commenter ces paroles en apparence extraordinaires. Il est indispensable de ne pas ôter de son contexte le "Elle a très bien agi" de Violaine, pour éviter le contresens de croire que Violaine est mauvais juge et qu'elle approuve pleinement sa soeur. Ce qu'elle veut

dire c'est que, d'abord, étant donné le point de vue de Bibiane qui est humain et limité, sa façon d'agir peut se comprendre sans que cela veuille dire qu'elle ait "bien agi" selon la Justice, puisque Violaine souhaite qu'elle se repente de cette action. Ensuite, si Bibiane a "bien agi" c'est que par sa conduite elle a été, sans le vouloir, l'instrument de la grâce en contribuant au perfectionnement de sa soeur.

Violaine demande à Uri : "pardonnez-lui" (Th I, 547). Elle lui rappelle l'exemple de son père, bon juge, aimé de tous (Th I, 549), et du Grand Juge, le Père, autour de qui "resplendit le ciel" (Th I, 549). C'est vers ce Juge suprême qu'elle va aller, car cette aveugle, comme Maura à la fin de La Ville (Th I, 412), a "vu". Violaine dont les yeux ont été remplacés par un "oeil subtil" (Th I, 532), l'organe ce l'"entendement" supérieur, l'"ouïe" si nécessaire à ceux qui veulent s'équilibrer à la fois par rapport au Souffle/Parole, et par rapport à la mélodie du monde⁴, a vu celle dont l'ouïe fut la plus subtile, sa soeur Sainte Cécile, patronne des musiciens (Th I, 549) qui lui a dit de souffrir "trois jours par la permission de Dieu", avant de monter au ciel. Et Violaine se réjouit de ce Père suprême qu'elle va retrouver, celui dont l'amour est parfait et sans comparaison avec l'amour de sa famille terrestre. Il nous semble que c'est sans amertume qu'elle fait la comparaison et dit à Dieu :

Regarde, voilà leur amour.
Mon père m'a abandonnée, ma mère livrée ; et mon fiancé
M'a reniée, et ma soeur... Emportez-moi d'ici !
(...)
(...) car ce n'est point ici ma maison.
J'ai cédé ma part.
(...) Je viens ! emportez-moi d'ici !
Vers le Seigneur de la vie, vers la nourriture du Pain !
(Th I, 551-552)

Tout simplement, elle constate que le vrai amour n'existe pas "ici" qui est dans ce contexte plus "ici-bas" que "Combernon" ; que seul le Père Eternel est Amour. La "part" qu'elle a cédée, elle l'a donnée de grand coeur contre cette autre "part", la "nourriture du Pain" plus éternelle que toutes les moissons de Combernon.

Uri, à l'appel de Violaine qui réclame le pardon pour Bibiane, a fini par répondre un "oui" désespéré (Th I, 551). Mais le second Juge, de Bibiane, son père Vercors, va apparaître. Sans doute a-t-il senti de loin l'agonie et la mort de Violaine, car alors qu'il dormait, "une douleur / Secrète [1]" a réveillé dans le sommeil, comme si quelqu'un

appelait" (Th I, 552), et il fait irruption à Combernon, de la même façon que le Christ a annoncé qu'il viendrait : "Voici que le maître rentre tout à coup et comme un voleur" (Th I, 553). Il apprend tout ce qui s'est passé et, nous le retrouvons l'après-midi assis sur un étrange siège "un banc de pierre circulaire terminé par deux lions" (Th I, 554), prêt à écouter et à "peser", les paroles du "fils", Uri, assis "à sa droite" (Th I, 554). C'est du reste le moment idéal pour effectuer cette pesée :

Maintenant voici qu'égalant les jours et les nuits,
Contrepesant
Les longs travaux avec son signe débordant au travers de la
porte céleste,
S'interpose la royale balance* ! (Th I, 554)

Les signes nous montrent que cette pesée sera miséricordieuse, car le sacrifice de Violaine n'a pas été vain, comme en témoignent les fruits qui font ployer les arbres du jardin, arbres dont les "branches", autrement dit, l'"extension"⁵ de la Potence, sont si chargées qu'il a fallu les soutenir par des étais (Th I, 553).

Aussi Vercors, ce bon juge que son nom même désigne comme celui qui est tourné "vers le coeur"⁶ sera-t-il non pas celui qui condamne, mais celui qui réconforte. Devant le grief d'Uri qui se plaint de Violaine qui l'a blessé "avec un trait mortel", trait dont nous pouvons penser qu'il avait sans doute besoin pour lui ouvrir le coeur, le père rétorque simplement : "Il faut que tout soit fait, il faut que tout soit bien fait" (Th I, 555). Lorsqu'à son tour Bibiane vient se placer en face de ce banc de justice (Th I, 556) et le salue avec amertume, il reste silencieux. C'est Uri qui accuse Bibiane : "Tu m'as trompé" (Th I, 557). Alors, pour se justifier, elle lui rappelle leur contrat, le contrat de l'homme/arbre avec son épouse/terre :

(...) je suis ta femme (...)
Dis ! l'arbre tient à la terre, mais l'homme va où il veut
(...)
Mais où que ce soit qu'il aille,
Il tire sa vie de la terre (...) et elle lui donne de quoi
Entretenir son corps (...)
Et je suis comme une mauvaise terre (...)
Cependant ne m'abandonne pas ! car je suis plus que ton bien
et la terre qui est autour de ta maison.
Aie pitié de moi, car je suis ta femme (...)
(...)
Violaine

A eu sa part et je me suis gardé
La mienne, car je suis dure et jalouse, et je vivrai parmi mes
enfants. (Th I, 557)

En vérité, Justice n'est-elle pas faite, puisque Violaine, la plus
méritante des deux fille, est celle qui a reçu "la meilleure part" ?

Mais Vercors va mieux expliquer cette indulgence du père en
racontant son voyage. Nous nous rappelons que s'il avait quitté sa
famille et s'était rendu au carrefour de la "Croix Blanche" c'était
pour se mettre à la recherche de cette eau spirituelle dont il avait
soif dans la France devenue la proie des "dévorants". Il est allé
demander conseil au Père de l'Eglise, le Pape lui-même, et lui a dit :

"(...) c'est toi, qui entre les hommes, es l'aîné.
"Dis-moi une parole !
"(...)
Et il me (...) dit : "Moi aussi je travaille,
"Et j'ai enduré (...)
"(...)
"Mais ils n'ont point de sagesse (...)
" (...)
"Mais que j'en sauve seulement
"Un, et je serai joyeux comme le père qui sent grouiller le
petit enfant nu entre ses bras !"
Et je lui dis : "Pour moi,
"Je suis le tien (...)" (Th I, 562)

Ce passage nous explique mieux l'utilité du voyage de Vercors. Car
d'une part, Vercors a amené au Pape désolé cet unique enfant sauvé
dont il avait besoin pour être joyeux ; d'autre part, le Pape a appris
à Vercors à trouver lui aussi sa joie dans son enfant sauvée et salva-
trice, Violaine. Mais le Pape lui a encore donné une autre leçon, c'est
qu'un "coeur", Roi/Chef/Maître/Père, cet organe intermédiaire entre le
Centre/Dieu et l'organisme (Royaume/Société/Domaine/Famille), doit
rester à sa place pour maintenir cet organisme et résister aux assauts
de la maladie :

Et il dit : "Pour moi, je demeure à ma place*,
Comme une agrafe au milieu* d'un manteau fait de trois pièces
d'étoffe.
Et les peuples se lèvent contre moi comme des montagnes
d'aveugles.
C'est ainsi qu'ils se lèvent contre la lumière irréprochable,
et l'amour a la haine pour sa part**" (Th I, 563-564)

Paroles mémorables. Assis au milieu de l'organisme, revêtu du manteau de la Trinité qui est Source, soleil et Souffle, le "coeur", Juge miséricordieux qui représente cette Trinité, doit demeurer immobile, prêt à accepter "sa part" du contrat qu'il a avec cet organisme, et qui consiste à recevoir le sang vicié de la haine, pour renvoyer le sang purifié de l'amour.

La leçon n'a pas été perdue pour Vercors, le "coeur" de Combernon, qui restera désormais fidèle à son poste central :

Me voici assis et du haut de la montagne je vois tout le pays
à mes pieds !
Et je compte (...) et je reconnais (...)
(...) et c'est ici
Que j'achèverai de vivre (...)
Au milieu* de mon bien (...)
(...)
Le vieillard ne s'écarte du seuil de la porte.
Et je vous ai nourris, mes enfants (...)
(...)
C'est ici que je mourrai dans l'opulence de ma foi. (Th I, 566)

Vercors, alors "étend lentement les bras de toute leur longueur, tandis que le soleil devenu jaune le couvre". Il fait donc, avec ses deux bras, devant son Centre/soleil, le signe qui est à la fois l'extension de la Potence et le fléau de la balance. Et il dit :

Voici que j'étends les bras dans les rayons de soleil comme
un tailleur qui mesure* de l'étoffe. Oï !
Voici le soir ! Aie pitié* de tout homme, Seigneur (...)
Seigneur, aie pitié de ce vaste troupeau (...)
Qu'ils entrent par tes portes ! (Th I, 566-567)

Vraiment, la pitié, la Miséricorde divine se manifeste à l'appel de Vercors, car Baube que Violaine avait remis dans le droit chemin, regardant son épouse qui porte son enfant, lui rend enfin justice et s'écrie :

Et toi, Lidine, tiens-toi devant moi (...)
(...)
(...) maintenant j'ai tout !
(...) je suis comme quelqu'un qui, voyant un arbre chargé de fruits,
Y applique l'échelle, et, montant dessus, il sent plier sous son corps le profond branchage
Il faut que je parle sous l'arbre, comme la flûte qui n'est ni basse ni aiguë* ! Comme l'eau
Me soulève ! l'action de grâce descelle la pierre de mon coeur ! (Th I, 567-568)

Il faut employer la clef de notre réseau d'images pour apprécier le sens profond de ce texte. Si nous nous souvenons que Lidine était cette sainte épouse que le péché du monde faisait pleurer et qui portait un collier de crin pour apprendre la patience, si nous songeons que c'est elle seule que Violaine a tendrement embrassée avant de mourir (Th I, 548), nous comprenons que Lidine/l'épouse est, parallèlement à Violaine/la vierge, le signe de la Miséricorde, le signe du sacrifice rédempteur, du "branchage" qui est la Potence de l'arbre de la croix. Grâce à elle, la grâce s'élève dans le Poteau, l'"arbre" dur dans lequel elle fait monter la sève. Et l'union de Baube et de Lidine, de ce Poteau avec cette Potence, le "branchage" qu'il sent plier sous lui, est à la fois un mariage et une crucifixion, ce sont les "noces opimes" avec le Centre, c'est l'équilibre dynamique retrouvé par Baube dont la parole restituée sera un chant de flûte, bien maintenu entre le grave et l'aigu (Th I, 568).

Uri, prenant exemple sur Baube, se tourne vers Bibiane. Après un dernier grief : "Pourquoi as-tu fait cela ?", il va lui pardonner et accepter cette terre amère, espérant qu'elle finira par lui donner un amour non plus possessif, mais généreux comme le vin "qui enivre" :

Donne-moi des enfants (...)
La force de la terre qui est au-dessous produit l'herbe
verte et le grain
Et les fruits (...); et le vin qui enivre est fait le
dernier. (Th I, 568)

Et Vercors, le sage Juge qui a appris que la Joie ne peut venir que du sacrifice, et qu'il faut les larmes du saule pleureur, l'eau de la souffrance, pour compléter le vin du Calice, invoque la venue de cette Joie pour Uri et Bibiane en disant :

Vienne l'automne, et nous boirons d'un vin parsemé de
feuilles de saule ! (Th I, 568)

x x

x

Dans cette pièce, la recherche de la Justice se poursuit à travers le réseau d'images que nous commençons à connaître. Nous y trouvons trois carrefours : celui bien net de la Croix-Blanche où Vercors va prendre son départ ; celui à peine esquissé du jardin de l'Acte II, ce "clos" (Th I, 514) qui a une "allée transversale" (Th I, 515) où Violaine va répondre à l'appel du sacrifice ; celui bien explicite, des Cinq-Chemins où Baube et puis Bibiane et Aubin, viendront chercher la guérison.

Les contrats qui y sont analysés sont ceux qui doivent unir un Pape à son Eglise (Th I, 563-564), un maître à son domaine (Th I, 498-499), un pasteur à son troupeau (Th I, 566-567), un père à sa famille (Th I, 566), un époux à son épouse (Th I, 557, 567-568). Dans les cinq premiers, l'image du coeur est employée implicitement ou explicitement : le chef, par rapport à l'organisme dont il est responsable, est toujours le "coeur" intermédiaire et le juge délégué entre cet organisme et Dieu. Cette image du coeur est surtout explicite dans la parabole de l'eau vive (Th I, 531). Dans le dernier contrat, celui de l'époux et de l'épouse, c'est surtout l'image de l'arbre/croix où le branchage/extension/Potence justifie le tronc/Poteau, qui est suggérée. De plus, un tout nouveau contrat fait son apparition : celui qui unit le Saint au Saint et au pécheur. C'est ainsi que la sainteté de Violaine sera le contrat grâce auquel elle pourra sauver sa famille et ses "patriaux" (Th I, 509) et en même temps porter secours à sa soeur spirituelle, Lidine (Th I, 533). Elle-même sera secourue par ses soeurs du ciel, sainte Praxède et sainte Cécile (Th I, 549). Et c'est grâce à cette communion des Saints et à la réversibilité des mérites que l'ordre sera rétabli et que Vercors retrouvera l'Eden perdu de sa jeunesse (Th I, 501) sous la forme d'un jardin chargé de fruits (Th I, 553).

La balance qui sert à peser et à juger sera manifeste dans la "Royale Balance" qu'évoque Vercors (Th I, 554). Le tribunal sera suggéré par le décor de l'Acte IV. A côté du Juge, nous y trouverons non pas un avocat à la défense, mais un procureur plein de grief, Uri, qui sera apaisé sans aucun reproche pour sa mauvaise gestion de la famille pendant l'absence du père. Car le Juge estimera que lui-même n'aurait pas dû quitter sa place et se fier à des remplaçants dont l'un, la mère, était trop faible et l'autre, Uri, trop dur. La justice de Uri, par opposition avec celle de Vercors, s'est en effet

révélee comme une justice étroite, le type même de cette Justice négative que Claudel, dans ses "Propositions sur la Justice", dénonçait comme insuffisante et qualifiait de "Justesse" (Cf. supra, p. 15 a).

Le glaive qui aura percé le coeur trop dur de Jacquin est suggéré par le "trait" dont Violaine l'a blessé (Th I, 555).

Nous retrouvons l'ambivalence des signes dans la cécité qui peut être malédiction quand elle frappe Bibiane en la personne de son enfant, ou bénédiction quand elle procure à Violaine un oeil intérieur qui est "ouïe" puisqu'il procure l'"entendement" (Th I, 532).

Il y a une certaine ambivalence dans le jeu de la Grâce elle-même puisque, selon les dispositions de celui auquel elle s'adresse, elle peut se montrer herbe curative ou herbe inefficace (Th I, 538). Enfin l'importance de l'ouïe comme instrument permettant un équilibre musical et divin, est soulignée non seulement par l'"entendement" supérieur de Violaine, mais par sa fraternité avec Sainte Cécile (Th I, 549), et le chant de la flûte que Baube va faire entendre sous l'arbre (Th I, 568).

Notons pour finir que tout le monde semble, soit avoir abouti dans sa recherche, tels Violaine, Vercors, Baube et Lidine, soit s'être enfin mis dans la bonne voie pour y aboutir un jour, tels Uri et Bibiane. Le rétablissement de l'ordre et de la justice semble donc modèle, à la fin de cette pièce.

CHAPITRE VI

L'ECHANGE

L'Echange nous présente aussi un état de désordre, mais ce désordre y apparaît moins dans le décor lui-même que dans les caractéristiques et le comportement de ses personnages. La cause de ce désordre, la faute originelle, le larcin, apparaît chez Laine dès sa jeunesse :

(...) mon père m'avait pris avec lui à son office, mais je ne savais rien, et j'allais passer la journée dans le trou à charbon Pour lire la Bible, et je prenais de l'argent dans la caisse ; Et il m'a chassé de la maison. (Th I, 662)

On voit immédiatement la dualité de Laine : d'un côté, réalisant son ignorance fondamentale, il cherche à s'instruire, et pour cela il choisit en vérité le meilleur des livres, la Bible. Mais d'autre part, il dirige fort mal sa recherche. Au lieu de lire cette Bible pendant ses heures de liberté, à la lumière, il dérobe le temps pendant lequel il devrait travailler, et va lire cette Bible dans l'endroit le plus obscur : "le trou à charbon". Rien d'étonnant à ce qu'il n'y voie pas clair et que, non content de dérober son travail à son père, il lui vole l'argent de la caisse. Et son père le punit comme le Père a puni Adam, en le chassant de la maison.

De plus, Laine exhibe des signes d'un désordre postérieur à la Chute, celui des peuples idolâtres. Car il vient d'une tribu d'Indiens dont le dieu est parti en promettant de revenir un jour, mais n'a pas tenu sa promesse, et qu'ils ont, à cause de cela, appelé "le menteur" :

J'ai du sang d'Indien dans les veines. Ils avaient un dieu qu'ils appelaient "le menteur",
Parce qu'il n'est pas revenu. (Th I, 662)

Laine, placé sous le signe de ce dieu, ne sera-t-il pas aussi essentiellement celui qui ne tient pas ses promesses ? Celui qui n'est pas fidèle à son contrat ?

Laine a continué à chercher la Vérité en errant dans un paysage typiquement marqué par l'eau stagnante, symbole de l'état de privation :

Sur le chemin au milieu d'un très immense marais,
Je rencontrai un misérable en haillons (...)
Un voyageur (...)
Lui avait jeté une poignée de monnaie,
Et une partie était tombée sur le chemin et il l'avait
ramassée ; et l'autre partie
Était tombée dans le marais, et il cherchait (...)
Et il me demandait à manger, et il disait
Qu'il me donnerait sa "Grâce-de-Dieu" pour cela,
Mais je n'avais que quatre épis de maïs dans les fontes (...)
Sa "Grâce-de-Dieu" ! Qu'est-ce que cela veut dire ?
(Th I, 684)

Le voyageur qui a jeté cette poignée dont une partie est tombée ici, et l'autre là, ressemble fort au semeur de la Parole, et le misérable qui cherche dans ce sombre paysage, a compris la valeur de ce grain et est prêt à tous les sacrifices pour ne pas en perdre une semence. Mais Laine reste insensible à son appel et ne reconnaît pas plus la Grâce qui s'offre, que la Bible qu'il essayait de lire dans son trou à charbon.

Notre héros a cependant continué sa recherche qui l'a finalement amené à un autre carrefour de la Grâce, cette "Croix-des-Cinq-Routes où il y a un Calvaire" (Th I, 694) où l'attend la Sagesse¹ sous la forme de Marthe. Et cette fois, Laine, plus avisé, a fait un excellent choix en la prenant pour épouse. Mais saura-t-il respecter son contrat avec elle ? Saura-t-il ne pas être comme son dieu "Menteur" ? C'est douteux, car à peine l'a-t-il connue, que la voix de son sang vient l'appeler. Gisant "entre la vie et la mort", dans son délire, il se voit retourner au pays de ses ancêtres. Il laisse derrière lui la voie du Calvaire où, sans les reconnaître, il a vu le Poteau et la Potence qui cheminaient côte à côte :

Et d'abord je rencontrai deux hommes qui portaient une pièce de bois sur leurs épaules ; et c'étaient les montants* de la porte avec le linteau*. (Th I, 708)

Il n'a pas reconnu davantage son Créateur dans ce "potier" en train de créer l'univers/roue et qui s'est métamorphosé dans la vision de Laine en "une brouette qu'on avait oubliée là." (Th I, 708).

Il est arrivé alors dans un paysage sinistré, labouré par la herse de la mort, il a traversé l'"eau noire" d'une sorte de Styx ; et les "vastes marais" qui semblent toujours accompagner ses voyages, et il est arrivé au pays des Indiens morts :

(...) Et je traversai une eau noire
Et de vastes marais*, et j'arrivai dans ce pays
Où les Indiens des Pueblos une fois par année vont chercher
les âmes de leurs parents (...) avec de grandes lamentations
(...)

Et le sachem vint à ma rencontre (...)
Et il me tendit un aliment* pour que je le mange,
Et j'y enfonçait les dents et je trouvai qu'il avait le goût
du savon et je ne voulus point manger.

Pour lors je dus repasser l'eau et je m'en revins obscurément
de là-bas. (Th I, 709)

Ce paysage de désordre, ce lieu des âmes perdues, avec son atmosphère sinistre et son eau stagnante, c'est le vrai paysage de L'Echange, nous y reviendrons plus loin. Mais notons cet étrange aliment que le sachem veut faire goûter à son petit-fils. Dans la seconde version de L'Echange, ce goût de savon est comparé à celui du péché (Th I, 783) et le savon y apparaîtra donc comme le péché lui-même, une sorte de second fruit défendu dont se nourrit cette malheureuse tribu des Ratons. Mais n'oublions pas que cette seconde version fut écrite presque soixante ans après la première et que l'auteur, dont la mémoire n'était plus toujours fidèle, ainsi qu'en témoignent les entretiens avec J. Amrouche, qui datent de cette époque, a pu oublier le symbolisme original de cet aliment au goût de savon. N'est-il pas beaucoup plus plausible d'y voir un effort désespéré de ces disciples du dieu "Menteur", pour se laver la bouche de leur mensonge, pour se purifier de leur tendance aux vains songes et à l'illusion ? Cette interprétation s'accorderait beaucoup mieux à la logique de l'histoire. Car si ce savon avait vraiment été le symbole du péché dans l'imagination de l'auteur, au moment où il écrivit L'Echange, on ne pourrait que louer Laine de l'avoir rejeté. Tandis que s'il l'a refusé à cause de son goût amer et purgatif, on comprend qu'il soit resté marqué par "l'esprit de songe" (Th I, 709).

En effet, plutôt que de se fixer auprès de Marthe, la Sagesse trouvée, il l'emmène, comme jadis il emportait sa Bible pour essayer de la lire dans le "trou à charbon". Il lui fait quitter la "Croix-des-Cinq-Routes" et traverser des "eaux sans bornes", c'est-à-dire, une mer qui n'est pas la mer de grâce que cherchait Vercors, mais une eau "in-forme" dans le sens que l'Art poétique donne à ce mot ; il l'exile de sa terre natale et l'emmène dans son propre pays, le décor de L'Echange, évoqué dès le début de la pièce, "cette rive de fièvre, / Et de bois entre les tristes champs de roseaux et de brouillards" (Th I, 666). Cette tristesse semble avoir contaminé d'autres parties

du pays, par exemple la Caroline du Sud² que Lechy évoque devant Marthe comme un pays de désespoir et de mort :

- Est-ce que vous avez vu les chênes verts dans le pays créole ? avec de longues mousses qui y pendent ; comme c'est triste ! O quels beaux cimetières il y a là-bas ! (Th I, 704).

Ce paysage n'est-il pas celui de l'enfer, puisque son âme damnée en est le dieu de l'"eau noire", le "Porte-Lumière" luciférien qui est le serviteur de Lechy, "Christophe Colomb Blackwell" dont le nom n'est que trop significatif³ ?

Lechy semble avoir amené cette atmosphère avec elle sur la plage du "littoral de l'Est" (Th I, 659) où se déroule la pièce. Elle semble vouloir faire des saules de ce rivage, les équivalents des chênes aux longues mousses pendantes de son pays et, dans le poème qu'elle déclame devant Marthe, compare un de ces saules aux branches tombantes, à une "veuve verte" (Th I, 704), l'arbre où elle aimerait faire pendre Marthe. Cette langueur morbide du paysage correspond à l'attitude même du héros, Laine, qui fait ses gestes "nonchalamment" (Th I, 659) et est sorti de la maison de Pollock "à demi rêvant, riant et baillant" (Th I, 660). Mais cette inertie alterne avec l'essor violent de la concupiscence et si, malgré la désolation du paysage, Laine rit, ce matin-là, en sortant de cette maison, c'est que, trahissant Marthe, il vient d'y passer la nuit avec Lechy, tandis que Marthe, abandonnée, voyait dans le violent désordre des éléments le reflet de cette trahison :

MARTHE. - (...) quel orage il a fait !
Et j'écoutais de l'autre côté de la porte
La mer laborieuse, effrénée (...)
Les vagues qui tonnent (...) le triple éclair (...)
l'interminable ruissellement de la pluie.

LECHY ELBERNON, regardant Laine du coin de l'oeil. - Nous avons entendu ;

Le grand saule (...) a été déraciné.

MARTHE. - C'est ainsi que la mer,
Comme quelque chose qui a peur, avertit les mauvaises consciences. (Th I, 683)

Nous retrouvons donc, non plus rassemblés en un ou deux tableaux, mais éparpillés à travers le texte, les éléments de l'état de désordre :

tendance à la tromperie du héros, paysage marqué par l'eau stagnante et noire, par la tristesse et la mort, par l'alternance entre l'essor concupiscent d'une violence latente, et la retombée inerte d'un égoïsme foncier. Cependant, au milieu de ce décor sinistre, l'espérance subsiste sous la forme de Marthe, la seule qui soit "de l'autre côté de la porte" dans la paix de sa propre conscience (Th I, 683), celle qui dans cette atmosphère crépusculaire reste comme une "lampe allumée" (Th I, 687). Mais hélas, c'est la raison même pour laquelle Laine a parfois envie de la fuir, comme Adam fuyait l'oeil de Dieu ; et il avoue :

Ce que tu as à dire, tu le dis. Tu es comme une lampe allumée, et où tu es, il fait clair.

C'est pourquoi il arrive que j'ai peur et je voudrais me cacher de toi. (Th I, 687)

C'est sur un tel arrière-plan que s'ouvre la pièce. Immédiatement nous sommes conscients de la dissonance entre Laine et Marthe. Celle-ci voudrait partir le lendemain, comme Laine le lui a promis, pour qu'ils aient enfin un foyer stable, "une maison" à eux (Th I, 661). De plus, elle n'aime ni cette région étrangère, ni les occupants de la grande maison voisine, Pollock le financier au regard calculateur, et Lechy, sa femme, aux yeux inquiétants (Th I, 661). Mais Laine qui n'a pas pour l'instant envie de partir, se révèle vite comme l'homme qui ne tient pas ses promesses et a l'art d'esquiver ses responsabilités avec des discours nébuleux :

- Demain ? Est-ce que j'ai dit cela ?

Je ne sais ce que c'est qu'hier et que demain. C'est assez que d'aujourd'hui pour moi. (Th I, 660-661)

Marthe alors, lésée dans ses droits d'épouse fidèle, met le doigt sur la plaie en exhalant son grief : "je suis constante. (...) / O Laine, pourquoi ne m'aimes-tu pas ?". Elle ajoute, car elle est bon juge : "Je te connais (...) comme un mouton qu'on pèse, l'ayant acheté" (Th I, 667). Elle lui rappelle alors les termes de leur contrat de mariage, ce contrat qui, comme dans Violaine I, se traduit par les devoirs réciproques de l'homme/arbre et de la femme/terre (Th I, 567-568).

Donne-moi ma part* ! donne-moi la part de la femme !
Les exigeantes et dures racines par qui l'arbre
Prend et vit ;
(...)
Car s'il ne garde point en lui
L'appétit de la terre en bas, il ne grandira point vers le
soleil, avec ses branches,
S'il ne se fixe point à la place où il est. (Th I, 668)

Mais à cet appel, Laine, mis au pied du mur, finit par opposer un
mouvement de révolte :

Qui es-tu donc
Pour que je te remette ainsi mon âme entre les mains ? (...)
Ma vie est à moi (...)
(...)
Je serai libre en tout ! (Th I, 668)

Nous assistons alors à un duo de griefs, chacun des partenaires
réclamant sa part :

LAINE. - (...) je mange le pain que j'ai gagné
Mais la femme ne peut se suffire (...) et tu me prends ce
qui est à moi.

MARTHE. - C'est vrai, ce n'est pas moi qui t'ai donné la vie.
Mais je suis ici pour te la redemander. Et de là vient à
l'homme devant la femme
Ce trouble, tel que de la conscience, comme dans la présence
du créancier*.
(...)
(...) il n'y en a pas une qui t'aime comme moi et qui te
connaisse comme je le fais.
Et c'est en cela que je te suis douce et amère. (Th I, 670)

Marthe, dans sa dualité de douce-amère, se montre donc bien ici telle
que l'auteur l'a dépeinte dans une lettre de 1913 : "l'idéalisme est
représenté par la seule Marthe qui est en même temps la seule femme
vraiment pratique. Tous les autres qui sont des gens uniquement
matériels sont en réalité la proie des rêves. Marthe a beau secouer
Laine, elle ne peut réveiller ce demi-sauvage" (Th I, Notices, 1298).
Elle présente donc déjà à Laine cette double face de la Justice, la
"détestable que j'aime" qui éveillait encore la nuit le poète devenu
vieux⁴. Pour Laine aussi, elle est celle qu'il aime, car elle-même
l'aime comme personne, elle est l'idéalisme dont tout coeur humain
est affamé, et c'est en cela qu'elle lui est "douce". Mais en même
temps, elle est la "détestable", car elle est celle qui le connaît

comme personne, elle est la Sagesse pratique qui réclame son dû, l'exigeant "créancier" que la conscience du débiteur ne peut regarder sans trouble.

Au milieu de ce paysage de marais infernaux, elle a pu créer pour Laine un petit coin de "terre natale" dont le signe est l'humble jardin où Marthe, qui symboliquement "lave" et purifie tout, a étendu le linge à sécher. Léchy ne peut s'empêcher de s'écrier : "Comme c'est propre ! / Et comme le jardin est joli !" (Th I, 675).

Mais à ce carrefour du contrat qu'est le plateau de L'Echange, d'autres voix se font entendre, appellent Laine et prétendent lui offrir cette liberté "en tout" qu'il désire (Th I, 668).

D'abord voici une autre "sagesse" purement humaine, celle-ci, qui énonce son échelle des valeurs, en la personne de Pollock, le riche financier que Claudel a décrit comme le "pontife grotesque et noir sous sa tiare d'une civilisation imbécile" (Th I, Notices, 1298). Pour Pollock, le signe de la totalité, la valeur suprême est l'or :

L'or est tout ; il n'est de valeur que de l'or (...)
(...) : une seule valeur, un seul prix, un seul métal.
(Th I, 671)

Pour Pollock, l'or est donc l'idole qui remplace Dieu et ses paroles avec la triple répétition de "un seul", vont même jusqu'à reprendre l'attribut divin de la Trinité dans l'Unité.

Ce roi de la finance, se présente comme un intermédiaire entre son dieu-or, et l'organisme du monde des affaires. Sa maison est l'Eglise/coeur dont le battement, "toc, tac, tac", assure la circulation. Pollock, dans la description qu'il en fait, nous en donne une image remarquable :

Mais est-ce que vous n'avez jamais vu ma maison de New-York ?
(...)
(...) comme les églises sont bâties sur les ossements des saints, toute la fondation
Contient l'or et l'argent, (...)
(...)
Au milieu est la caisse, et à droite est ma banque, et à gauche, l'office de fret et d'armement.
Et en haut, c'est là que je suis, et là est le service télégraphique.
Toc, tac, tac !
(...)
Et je suis là comme au milieu (...) comme quelqu'un qui demande et qui répond. (Th I, 672)

Cela vaut peut-être la peine de s'attarder un peu pour étudier la reprise humoristique, dans cette maison de Pollock, de certaines structures chères à Claudel. Cette maison se présente, évidemment, comme l'Eglise du Veau d'or. Situé au-dessus de son Centre/Caisse, Pollock, dans cet Empire de la finance, est un roi/coeur qui bat d'un mouvement non pas iambique, mais impair et boiteux. Dominant la "droite" et la "gauche" il est le préposé aux échanges, à la prise et à la restitution. Il "achète" et "vend" ; il "demande" et "répond". Cet organisme présente aussi la structure du Tribunal Oecuménique à trois étages. L'enfer de l'or est tout en bas ; le Juge/Comptable est la caisse centrale, assis entre la Miséricorde d'une "banque" qui prête, et la Justice au glaive d'un "armement" qui exige. Tout en haut, siège le "Pontife", Pollock, que son second nom "Nageoire" place bien sous le signe du "Poisson", mais d'un poisson bien différent de celui que l'Ange Raphaël/Azarias offrira au marché (Th II, 1289) et qui "suivant le jeu de mots bien connu qu'illustrent les Catacombes (...) est encore le Christ rédempteur et purificateur" (Th II, Notices, 1541). Ici, ce mot de "Nageoire", inspiré selon Claudel par le nom anglais "Fin" (MI, 116), suggère bien cet aileron de requin qui convient comme signe à Pollock, le "requin" de la finance. Rien ne manque à cette structure, pas même la balance qui sert à en assurer l'équilibre, car ainsi que l'explique Pollock :

(...) le commerce tient
Une balance aussi, come la justice ;
Et je suis comme l'aiguille qui est entre les plateaux.
(Th I, 673)

Ce n'est pas que l'or soit sans valeur, mais, comme tout ici-bas, il est un signe double dont la valeur positive ou négative dépend de l'usage que la créature en fait. Car, ainsi que l'explique Acer dans la "Conversation" intitulée "Mardi", tout ce dans quoi nous vivons a "une valeur réelle à la fois et une valeur relative (...). Une valeur relative puisque ces choses passagères suffisent à nos besoins (...). Et une valeur permanente en ce que, depuis la Rédemption, elles sont à la fois le signe et le prix de quelque chose de permanent et que notre monnaie coloniale est acceptée à la Banque Métropolitaine". Furius développe cette idée à son tour : "Supposez qu'avec une certaine somme (...) vous achetiez quelque sacs de blé. Voilà la valeur relative. Et supposez qu'avec la même somme (...) vous construisiez une école

pour délivrer des âmes d'enfants des ténèbres et de la superstition. Voilà ce que vous appelez la valeur durable, permanente et éternelle, parce qu'elle confère un bénéfice durable ou éternel". Et Acer énonce le principe suivant, qui peut se montrer précieux pour juger du rôle de l'or dans L'Echange : "Une monnaie n'est pas fausse quand elle porte pile sa valeur et face le portrait du souverain qui l'a émise et qui la garantit. 'Quelle est cette figure sur ce denier d'argent ? Elle est de César. Rendez donc à César ce qui est à César...'" . A quoi Flaminius rétorque : "... Et à Dieu ce qui est à Dieu" (Pr, 761-762). La grande erreur de Pollock semble donc être que, du moins à ce moment de L'Echange, il ne reconnaît pas la valeur ambivalente et relative de l'or, mais prend ce dernier pour une valeur absolue. Voici ce prêtre du Veau d'or énonçant son Crédo :

Celui qui possède une chose n'a que cette chose-là (...)
Mais cette chose vaut, et en elle il possède ceci qu'il peut avoir autre chose à la place.
On peut tout avoir pour son prix (...)
(...)
Ayez seulement de l'argent. (Th I, 678)

Ceci posé, Pollock qui convoite Marthe et veut éloigner Laine, lui offre un contrat à ce carrefour symboliquement représenté par "le marché où la vieille Europe achète" (Th I, 681). Pollock expose explicitement son rôle dans le contrat : il sera celui qui fournit l'argent, grâce auquel Laine pourra se procurer la liberté dont il rêve : "Qu'est-ce que c'est que ces sous, gentleman ? / Ça, / C'est la vie, ça, c'est la liberté pour toujours !" (Th I, 680). Le rôle de Laine sera indiqué de façon plus implicite. Ce sera naturellement de s'éloigner pour laisser Marthe à Pollock qui avertit Laine :

Je suis un homme religieux, mais si je veux avoir une chose,
L'enfer ne m'arrêtera pas, et je ne me ferai pas damner pour rien !
(...)
Ne vous mettez pas devant moi ! Car la passion d'un homme⁵
n'est pas celle d'un enfant, et je n'ai pas de temps à perdre.
(Th I, 681)

Le contrat est implicitement signé quand Laine qui hésite d'abord, referme "à demi" les doigts sur les billets, puis "fourre l'argent dans sa poche" (Th I, 679).

Louis va donc trouver Marthe à qui il vante d'abord le parti qu'il va lui proposer. Il dépeint Pollock comme "un vrai roi", qui "prend d'une main et (...) donne de l'autre (...) / Et celle qu'il épouserait...". Il va achever sa phrase probablement par "serait bien heureuse", quand Marthe lui coupe la parole en lui rappelant que Pollock est déjà marié. A quoi Laine rétorque : "Le mariage est un contrat et il se dissout* par le consentement des parties" (Th I, 688). Il se fait alors plus explicite et propose à Marthe cette dissolution de leur propre contrat de mariage contre un nouveau contrat où il lui laissera Pollock en échange de sa liberté : "Laisse-moi aller" (Th I, 688). Marthe alors s'indigne :

Louis, tu as fait une chose honteuse ! Voilà que tu as vendu ta femme pour de l'argent.

(...)

Je me suis donnée à toi, et malheur à moi parce que tu m'as vendue,

(...) tu es content,

Comme un père de famille qui, ayant conclu un marché (...) se sent rempli de joie,

Car il pense qu'il est le gagnant et non pas celui qui a perdu. (Th I, 690)

Louis, devant cette indignation, hésiterait peut-être, si la tentation de la liberté ne venait se manifester à lui sous la forme séduisante de Lechy. Car Lechy, l'actrice, est celle qui procure à l'homme tourmenté par sa conscience, cette fausse liberté qu'est l'opium de l'illusion. Voilà comment elle décrit le théâtre, le temple de l'illusion, où cette prêtresse se produit :

Tout étant clos, les gens viennent là le soir (...) regardant. 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 qu'on fait (...)

LECHY ELBERNON. - (...)

L'homme s'ennuie (...)

Et ne sachant de rien (...) c'est pour cela qu'il va au théâtre.

Et il se regarde lui-même (...). (Th I, 676)

Son public est bien composé de ces débiteurs qui, grâce à l'illusion que Lechy leur procure, essayent d'oublier leur dette :

(...) il y a là le caissier qui sait que demain
On vérifiera les livres, et la mère adultère (...)
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. (Th I, 677)

Notons que le spectateur qu'elle décrit a essentiellement les caractéristiques de ce rêveur paresseux et voleur qu'est Laine. Aussi, devant cette illusion de liberté qu'elle lui propose, ne pourra-t-il pas résister. Voilà Lechy qui l'appelle :

Aime-moi ! Vois quelle belle dame je suis !
(...)
Viens ! sois libre !
(...)
Aime-moi, car je suis belle ! Aime-moi, car je suis l'amour,
et je suis sans règle et sans loi ! (Th I, 696)

Louis, malgré les rappels de Marthe, choisit de suivre Lechy : "C'est toi que j'aime et non pas elle" (Th I, 697).

Ici, il semble nécessaire de nous arrêter un instant pour examiner la validité de ce contrat. D'abord, il est vicieux à la base, car ni Laine, ni Lechy, tous deux mariés, n'ont le droit de s'y engager. Ensuite, les signes qui accompagnent la personne de Lechy sont essentiellement sinistres : elle se présente sur le chemin de Laine comme "une touffe de fleurs funèbres" (Th I, 699), celle qui marquée par la mort ne peut apporter à l'homme que cette mort à la fois spirituelle et physique que Laine pressent (Th I, 699). De plus, l'amour qu'elle porte à Laine est, nous le verrons, essentiellement possessif, tandis que la liberté qu'elle prétend apporter et personnifier, étant sans règles et sans loi", est vraiment l'in-forme dans le sens de l'Art poétique, l'état d'injustice. Il y a un côté séduisant en Lechy qui a pu la faire paraître comme une sorte de Thalie ou de Lâla, sorte de Grâce, à la fois sauvage et inspirée qui s'adresse à l'homme pour le "réveiller". Pour notre part, il nous semble que Lechy a surtout une influence négative, et Claudel a très bien souligné ceci lorsqu'il a dit à J. Amrouche, parlant de ce personnage, que les facultés qui dormaient dans beaucoup d'âmes magnifiques ont été inspirées pour leur donner l'apparence de la folie, mais que "à la différence des saints, Lechy ou la Cassandre eschylienne sont des païennes*, sont pour ainsi dire éperdues. Ce sont des personnages épars" (MI, 115).

Quand Lechy, choisie par Laine, se met à réciter "L'Enfant-aux sourcils-de-pierre" (Th I, 698), il nous semble que c'est la voix de Marthe et non la sienne que cette actrice habile à jouer "l'épouse vertueuse" (Th I, 677) prend ici pour clamer le désespoir de la femme abandonnée qui ne peut "monter plus haut", qui crie "pitié" pour elle et pour l'enfant qu'elle va mettre au monde dans "les douleurs de la mort" (Th I, 699). Ce qui semble bien confirmer ceci, c'est que, dès sa déclamation achevée, elle se tourne vers Laine pour lui donner cet avertissement menaçant : "Mais, vois-tu, ne m'abandonne pas à mon tour"* (Th I, 699).

Pendant que l'actrice qui l'incarne un moment crie "Pitié !", Marthe, de son côté, devant la Nuit qui "Découvre le Royaume du ciel" (Th I, 700), crie Justice :

Justice ! Justice !

Je me tiens devant l'Univers, et je le vois, et toutes choses subsistent par la justice.

Et moi je pousserai un cri, car j'ai souffert l'injustice.

(...)

J'ai aimé et je n'ai point été aimée.

J'ai été unie à lui (...)

(...)

Et il m'a vendue (...) ! (Th I, 700-701)

Puis, reprenant le thème de la pitié introduit par la récitation de Lechy, elle continue :

Figures qui paraissez dans le firmament (...) !

(...)

Ayez pitié de moi (...) !

Consolez-moi dans ma honte (...) ! (Th I, 701)

Cette honte vient de ce que, Sagesse choisie par Dieu pour servir de guide à Laine, elle n'a pu remplir sa mission :

Car ô Dieu, tu m'avais envoyée

Comme un homme à qui un marchand confie des choses précieuses pour qu'il fasse du commerce avec, et comme une femme prudente,

Et j'ai rencontré cet homme et je l'ai conduit (...),

Et je lui ai montré ces choses ; et (...) il n'a point su ce que c'était ;

Et il n'a point voulu de moi (...).

En sorte que je m'en reviens, rapportant ce que tu m'avais donné (...),

N'en ayant point trouvé le prix ici. (Th I, 701)

Marthe se confirme donc ici comme cette Sagesse à qui Dieu a confié la Grâce, les sacrements, ces "choses précieuses" qu'elle offre à la "Croix-des-Cinq-Routes où il y a un Calvaire" (Th I, 694). Elle est bien celle dont la patrie, figurée ici par la France, est symboliquement la Patrie céleste du Pain et du Vin où les créatures sont non pas des "fleurs funèbres", mais des "tournesols" dont la figure est tournée vers le soleil Central ; et Marthe, dans cette terre d'exil où l'a emmenée Laine, soupire après cette Patrie perdue :

O terre d'exil, tes campagnes me sont ennuyeuses (...)
Je me souviendrai de toi, pays d'où je suis venue, ô terre
qui produit le blé et la grappe mystique (...).
(...) O maison de mon père (...)
(...) O vieux jardin où (...)
Les paons picorent des graines de tournesol ! (Th I, 702)

Sans doute essaierait-elle de libérer Laine de Lechy si cette dernière ne venait la menacer, au cas où Laine se sauverait, de le faire exécuter par son serviteur, son Christophe Colomb Blackwell luciférien (Th I, 704) :

(...) si vous l'aimez, dites-lui qu'il ne se sauve pas comme
il veut faire.
(...) Ou sinon,
Sûrement il est mort (...) ! (Th I, 706)

Marthe rend donc sa liberté à Laine (Th I, 707). Celui-ci, alors, semble soudain prendre conscience de ce qu'il perd et s'exclame : "Ainsi tu as consenti ! / Et il est vrai que tu as accepté cet échange" (Th I, 707). Il se plaint à son tour : "Malheureux ! je suis trahi ! Voilà qu'elle m'a trahi aussi" (Th I, 709). Il la supplie alors : "Dis-moi que tu m'aimes encore". Mais comme Audivine et Thalie avec Bavon⁶, elle se détourne de lui : "Il est trop tard" (Th I, 709). Sachant qu'il va mourir d'une mort physique, elle essaie du moins de lui éviter la mort spirituelle et de sauver son âme. Elle lui demande pardon et le prie de ne pas garder "de pensée injuste" (Th I, 710). Elle-même lui pardonne comme il le lui demande, et elle le supplie de se tourner dans la bonne direction : "retourne-toi / Et tiens-toi debout devant Celui qui est parfait et immobile. / Et fais le signe de la croix, car le moment approche où tu vas être divisé" (Th I, 711). Mais point de rémission sans "restitution" et, avant de laisser partir Laine, Marthe exige qu'il lui remette l'argent de Pollock ; mais

typiquement, ce "Menteur" esquive la réalité de sa dette et se récrie : "Quel argent !". Marthe le conjure : "Ne me mens point à ce suprême instant ! (...) / Ne garde point cet argent". En vain, car il refuse de l'écouter : "Je n'en ai point. / (...) / Adieu, Marthe !" (Th I, 711-712).

Laine s'en va, mais dans sa fuite, il n'a pas trompé l'"oeil du chasseur et le fusil qui suit et vise", celui du serviteur de Lechy qui l'a abattu "dans son vol" (Th I, 720). Lechy, alors, a ordonné "qu'on l'attachât sur le dos" d'un cheval, "cette bête que l'intelligence ne conduit pas", pour symboliser l'errance de Laine qui a choisi un mauvais guide. Etrangement, ce cheval, plus intelligent qu'il ne paraît, ramène le cadavre de Laine à Marthe. Alors Lechy s'écrie :

(...) Prends-le, je te le rends
(...)
(...) retire-lui le coeur (...) ⁷
Et conserve-le (...)
Ne t'ai-je pas bien vengée ? (...) (Th I, 720)

Marthe, s'adressant au cadavre de Laine, se plaint douloureusement :

Pourquoi t'es-tu séparé de moi ?
(...)
(...) je te donnais mon coeur à manger
Comme un fruit où les dents restent enfoncées.
Et voilà que tu m'as quittée (...)
(...) ô époux ! (...)
Vous êtes mort et votre servante ne vous peut plus servir.
(Th I, 721)

Ce fruit que lui offrait Marthe, la blanchisseuse de Laine (Th I, 675), n'était-il pas cet aliment doux-amer, ce morceaux de savon destiné à laver sa bouche de "Menteur" et que Laine avait déjà refusé des mains du sachem, son ancêtre (Th I, 709) ? Hélas !, il semble bien que Laine ait finalement été la victime de ce Blackwell satanique, et que sa recherche se soit soldée par un échec. Ceci n'est pas certain pourtant, car à la fin de la pièce, Marthe demandera à Pollock : "Aidez-moi à le rapporter dans la maison" (Th I, 724). Cette maison de Marthe, la Sagesse, est peut-être symbolique de la Patrie et qui sait si son intercession ne sauvera pas Laine malgré tout ? On ne peut l'affirmer et la fin du personnage demeure très ambiguë.

Celle de Lechy ne l'est pas moins et une longue tirade traduit son grief :

Et moi, est-ce que je ne l'ai pas aimé et est-ce que je n'ai pas à me plaindre aussi ?
Celle qui reste à la maison attend
Que quelqu'un ouvre la porte (...)
Personne n'est venu,
Et je suis sortie par les lieux (...) arides, portant
Un vase plein avec moi (...)
Et il s'est brisé et l'eau des larmes s'est répandue en moi
Comme une source perdue* (...).
Et je bois cette eau moi-même et j'en suis enivrée.
(...) je suis ivre et (...) je ne peux plus marcher droit !
Je suis perdue* (...)
(...)
(...) je voudrais dormir, dormir ! mettez-moi un pavé sur le dos.

Elle s'étend par terre et se met à ronfler (Th I, 721-722)

Marthe, la regardant, commente : "Thomas Pollock, pensez-vous que la vie ne vaille que d'être gaspillée* ainsi ?" (Th I, 721).

L'ambiguïté fondamentale de ce texte vient de la façon double dont on peut interpréter les larmes de Lechy, car si ces larmes sont celles de la souffrance et du repentir, peut-être sont-elles celles qui recréent en elle la Source perdue. Mais, d'un autre côté, si elles sont l'eau stagnante de ce paysage de marais, elles sont l'eau morte contraire à l'eau vive, la Source à jamais "perdue", l'équivalent de cette "eau-de-vie" que Besme allait acheter au Lupanar⁸, et cela semble plus plausible, puisque cette "eau noire" tirée du "Blackwell" loin de rétablir l'équilibre de Lechy, l'empêche de "marcher droit" et qu'avant de réclamer ce pavé qui va la maintenir écrasée "par terre", elle se déclare "perdue".

Quant à Pollock, Marthe lui adresse d'abord des reproches, car c'est lui qui a séparé "le mari de la femme" et va être indirectement la cause de la mort de Laine (Th I, 714). Il se justifie cependant. Où est "la règle de la vie" demande-t-il, si un homme "avisé (...)" ne cherche pas à / Avoir une chose qu'il trouve bonne" (Th I, 714) ? Aussi, pour juger Pollock, tout dépend du niveau symbolique sur lequel nous nous plaçons. Car en tant qu'homme marié qui a convoité la femme d'un autre, il s'est montré injuste. Mais en tant que Pontife de l'or qui tout à coup a reconnu en la Sagesse "une chose bonne", il a en vérité été "avisé". De fait il va trouver cette Sagesse comme non seulement "bonne", mais de loin supérieure à son or, puisque pour

rester près d'elle, il laissera Lechy mettre le feu à la maison qui contient toute sa fortune. Quand Marthe l'avertit du dessein de Lechy et lui conseille : "Retournez donc chez vous", il lui répond : "Que la maison brûle ! (...) / Je ne me dérangerai pas quand je cause avec une dame" (Th I, 715). Pour le mettre à l'épreuve, elle lui demande : "Est-ce que chaque chose vaut exactement son prix ?" et, reniant son Crédo de l'or, il confesse humblement : "Jamais" (Th I, 716). Alors la Sagesse le loue, car ce Pollock Nageoire qui était assis sous le signe du poisson/requin, le voilà converti en pêcheur avisé qui a fini par trouver le vrai "Poisson" :

Thomas Pollock Nageoire !
Comme un pêcheur au milieu de son filet qui retire les
poissons,
Et qui les rejette tous et n'en garde qu'un seul,
(...)
Une chose qui à elle seule le paie,
Voici que vous avez acquis plus que vous ne pensez, et
votre dernier achat n'a pas été le pire. (Th I, 717)

Elle loue en lui les qualités de Pollock, comme, dit Claudel à J. Amrouche, le Seigneur a fait la louange de "l'intendant fidèle" (MI, 109). Elle souligne spécialement tout ce qu'il a et qui manquait à Laine : son sens de l'effort, de la valeur des choses ; son côté d'homme pratique qui ne se paie pas de rêves, d'homme prudent qui tient un "compte exact" de tout ce qu'il fait, et ne se fie point à lui seul. C'est pourquoi, conclut-elle, il est "grand et riche" (Th I, 717). Quand elle lui restitue l'argent de Louis, il le prend car il a maintenant compris sa valeur en tant que signe relatif et non plus absolu : "l'argent", dit-il, "est une bonne chose pour ceux qui savent s'en servir"* (Th I, 732).

Pollock, cependant, se sent las, et demande à la Sagesse ce qu'il doit faire désormais. Elle lui donne alors une mission, c'est de se dévouer à sa compagne légitime, de prendre soin de Lechy. Et il accepte sobrement : "Je le ferai" (Th I, 723). Ainsi, Pollock converti par la Sagesse va-t-il se faire le gardien de la femme perdue, et peut-être arrivera-t-il à la sauver.

Quant à Marthe, redevenant "simple femme" sur le plan littéral de son personnage, elle accepte avec courage son sort et s'adressant une dernière fois à l'esprit de Laine, elle conclut :

Oui, il est bon que tu sois mort et que je me trouve ainsi seule et désolée,

Et il est juste et bon qu'il n'en ait pas été selon que j'aurais voulu.

Ce n'est pas à moi de savoir pourquoi, car je suis une simple femme, et je n'ai affaire que d'obéir. (Th I, 723-724)

Il faut cette fois comprendre que, pour la créature, il est "juste et bon" de souffrir avec patience et obéissance. Marthe a eu beau quitter la France et sa "Croix-des-Cinq-Routes", le Calvaire a voyagé avec elle et elle est toujours à son pied. Comme la Mère de Dieu, elle est celle qui ne peut errer mais se retrouve toujours auprès du Centre de la Justice.

x x

x

Nous avons retrouvé dans cette pièce les signes habituels de l'état de désordre, avec un accent mis sur le larcin et la tromperie (Laine et son dieu menteur), sur l'inertie (paresse de Laine dans un paysage de marais), sur la concupiscence et l'essor rapace (violence vengeresse de Lechy, tempête dans la nuit) et sur le démon qui hante ce monde dans la personne de Blackwell qui, jusqu'ici est un esclave qui semble ne faire monter de son puits qu'une eau bien noire⁹! Nous y trouvons un personnage, Laine, sollicité par deux appels : celui de la Sagesse, qu'il méconnaît, et celui de la liberté incarnée d'une part dans l'or que lui offre Pollock, d'autre part dans l'illusion que lui offre Lechy. Il finira par s'enfuir avec l'or pour se voir frappé à mort par le démon d'une Lechy vengeresse. Pourtant sa fin est ambiguë et peut-être la Sagesse est-elle arrivée tout de même à le récupérer au dernier moment.

Au point de vue des thèmes, notons l'influence de l'Agamemnon que Claudel traduisait au moment où il écrivait L'Echange. Lui-même a comparé, nous l'avons vu, Lechy à une Cassandre païenne et éperdue (MI, 115), mais ce qui semble surtout évident c'est que cette même Lechy incarne aussi la justice primitive du talion, cette "vengeance" qui perpétue le crime (Th I, 720), tandis que d'autre part Marthe tout en étant celle qui crie "Justice !" (Th I, 700) est aussi celle qui, miséricordieuse, demande à Pollock de prendre soin de Lechy (Th I, 723) et de l'aider à rapporter Laine "à la maison" (Th I, 724), celle qui voit dans les décisions de la Providence non

seulement "ce qui est juste", mais aussi ce qui est "bon" (Th I, 723). Cependant, Marthe à la fois douce et amère, à la fois idéaliste et pratique, à la fois Sagesse céleste et épouse/terre exigeante, à la fois, pourrait-on dire, Violaine et Mara, n'a pas le charme de la seule Violaine, ou encore de l'impétueuse Thalie. La réduction du nombre de personnages dans cette pièce "classique" a sans doute obligé l'auteur à concentrer en Marthe des éléments qui ne font pas facilement bon ménage. En fait, Claudel a dû sentir que quelque chose n'allait pas tout à fait dans ce personnage, puisque, sur le tard, il est vrai, il a déploré la "bouillie" qu'il lui avait mise dans la bouche et a tenté, dans sa seconde version, de modifier ce personnage. (Th I, Notices, 1304).

Du point de vue des images, retenons surtout l'humour plein de malice de l'auteur dans cette étonnante maison de Pollock, ce temple de l'or qui, avec des valeurs inversées, cumule à la fois les images de l'Eglise, du "coeur", du tribunal oecuménique et de la balance. Claudel s'amuse et, comme cette "dramaturgie de l'or" est aussi une satire parfois mordante des Etats-Unis de l'époque, on peut se demander si à travers la maison de Pollock, Claudel ne vise pas le Stock Exchange de New-York, tout comme Lechy peut faire penser à la Statue de la Liberté.

Malgré la "conversion" de Pollock et l'espoir d'une rédemption future pour Lechy, la pièce, cependant, reste sombre. L'auteur a tellement bien camouflé sa Sagesse sous l'aspect assez prosaïque de Marthe, que le lecteur a du mal, à première vue, à voir un rétablissement quelconque de l'ordre dans ce paysage où seules les lueurs de l'incendie semblent avoir éclairé les ténèbres. La Justice se manifeste, il est vrai, mais plus comme une sombre résignation que comme la douceur lumineuse qui éclairait la fin de Violaine I. Cette fin représentait un sommet dans les pièces que nous avons examinées jusqu'ici. Celle de La Ville I semblait un peu trop édifiante, didactique. Celle-ci, tout comme la fin de Tête d'Or I, laisse le lecteur sur un sentiment d'incertitude.

CHAPITRE VII

TÊTE D'OR II

Dans la seconde version de Tête d'Or, nous nous contenterons, sans tenter d'analyser toutes les différences entre les deux versions, de relever celles qui nous paraissent significatives pour notre propos.

Dans cette version, le carrefour du contrat est plus clairement indiqué. Il n'est plus seulement un "tournant de chemin" (Th I, 47), mais la "croix des chemins" (Th I, 185).

De même, la voix qui s'adresse à Simon est moins anonyme. Quand il sent en lui monter le "jus de la vie" et la "sève" (Th I, 42 ; 181), Simon dit à Cébès : "Je sais où je vais. Suis-moi" (Th I, 181) et il le mène vers celui qui connaît les secrets de la sève qui monte, un "arbre"* qui a été son "père" et son "précepteur" (Th I, 182). Il va interroger ce père qui peut-être saura lui expliquer "la communication de la source"* (Th I, 182), qui peut-être saura lui confier ce "nom" que Simon se sent appelé à prononcer et qui est le sien, nom qui est sa "forme" et que Dieu l'appelle à connaître pour pouvoir le prononcer devant lui dans une suprême restitution¹. Simon interroge donc cet arbre/père/précepteur :

(...) ô fils de la Terre (...) fais-moi part
De ce mot que je suis dont je sens en moi l'horrible effort !
Pour toi, tu n'es qu'un effort continu, le tirement assidu
de ton corps hors de la matière inanimée.
Comme tu tettes, vieillard, la terre*,
(...) Et le ciel*, comme tu y tiens ! comme tu te bandes tout
entier

A son aspiration dans une feuille immense, Forme de Feu* !
La terre inépuisable (...)
Et le ciel infini (...)
Où tu t'attaches avec cette bouche* (...) le saisissant de
tout cela en toi qui respire,

La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te
tienne droit !

De même, que je me tienne droit ! Que je ne perde pas mon
âme ! Cette sève essentielle, cette humidité intérieure de moi-
même, cette effervescence

(...)

Mais ce n'est point vous dont je viens aujourd'hui écouter la
rumeur,

O branches maintenant nues (...)

Mais je veux vous interroger, profondes racines, et ce fonds
original de la terre où vous vous nourrissez. (Th I, 182-183)

Cette image de l'arbre est fascinante car nous y reconnaissons cet organe intermédiaire qui se tient entre le Ciel/Feu/Source/Souffle et la terre/organisme. L'arbre/coeur fait monter la sève de la terre et la purifie dans son mouvement de respiration ; attaché par sa "bouche" et saisissant en lui le Souffle/soleil, il offre à son créateur son "nom" qui est sa "forme" dans tout son feuillage d'or, sa "feuille immense", "Forme de Feu". L'arbre serait donc un excellent professeur pour Simon si c'était le moment propice pour l'interroger. Malheureusement, ce n'est pas la bonne saison. C'est la fin de l'hiver et, dans ce monde du désordre et de la chute que présente le début de Tête d'Or, l'arbre n'a pas encore regagné son feuillage, l'organe respiratoire qui le met en contact avec le Ciel/Souffle/Parole, et c'est pourquoi ce feuillage encore inexistant ne peut émettre aucun murmure révélateur ; l'arbre, Poteau qui n'a pas encore reçu sa Potence de branchages, ne peut donner à Simon que la leçon du Poteau, qui est de se tenir "droit", c'est-à-dire, de souffrir avec courage en attendant sa consécration finale. C'est pourquoi Simon, devant cet arbre dépouillé par l'hiver, se tourne pour les interroger vers les "profondes racines" qui aident l'arbre à se tenir "droit" et tirent leur substance de la terre. Cependant, comme tout signe relatif, la terre est ambivalente : elle peut être l'élément nourricier, qui donne, mais aussi l'élément exigeant, qui demande à recevoir sa part, comme ces épouses/terre qu'étaient Lidine, Bibiane et Marthe. L'époux/arbre, de son côté, devrait être le juste qui d'une part reçoit la nourriture, mais d'autre part maintient cette terre entre ses racines, lui rend l'humus de ses feuilles mortes, et arrête la marche du désert. Or, dans l'arbre qu'interroge Simon, tous les signes de restitution semblent cachés. L'arbre semble être, avant tout, celui qui possède la terre, qui l'exploite et l'étreint à seule fin de se tenir "droit" dans un mouvement de redressement, que Simon peut facilement interpréter, non pas comme la souffrance, mais comme l'orgueil de celui qui refuse d'être vaincu par l'"hiver". C'est pourquoi il va partir à la conquête de la terre, cet élément dont il attend la "sève essentielle" dont il a besoin. Mais cette terre en état de chute est non seulement le fonds "original" de l'homme, mais son fonds "originel"² ; la sève qu'elle peut fournir est non pas "essentielle", mais relative et marquée par la faute originelle ; tant que l'arbre que veut être Tête d'Or n'étreindra que cette terre, il sera voué au déséquilibre de ce "sol

instable"³, il ne pourra devenir cette "Forme de Feu", cette "Tête d'Or" qu'il est appelé à être.

Le thème du tronc d'arbre/Poteau est repris explicitement quand, après avoir interrogé l'arbre, Simon dit à Cébès : "Un esprit a soufflé sur moi et je vibre comme un poteau ! / - Cébès, une force m'a été donnée, sévère, sauvage. C'est la fureur du mâle" (Th I, 184). **Comme on le voit**, la leçon du Poteau, qui est de se tenir "droit" dans un suprême effort, a surtout été comprise par Simon dans un sens furieux et violent.

Dans le contrat qui s'effectue entre Simon et Cébès, les droits et les devoirs réciproques de chaque partie sont précisés : Cébès demande le salut à Simon : "Sauve-moi !". En échange, Simon exige surtout l'amour et la fidélité : "Aime-moi ! Comprends-moi ! Jure que tu me seras loyal et remets-toi entièrement à moi (...)/ Ce que tu feras pour moi, je le ferai pour toi (...)/ Et moi je me remettrai royalement entre tes mains" (Th I, 185). Pour célébrer ce contrat, une cérémonie similaire à celle de la version I se déroule, avec Simon qui sert d'autel à Cébès. Mais l'auteur, pour souligner ce que cette cérémonie a de purement humain, a remplacé certains signes sacramentels par des signes plus laïques. Ainsi Simon demande à Cébès de l'embrasser, non plus comme "l'arbre du crucifix" (Th I, 47), mais comme "l'arbre de la croix" (Th I, 186) et cela fait toute la différence, puisque le crucifix est le symbole de la croix "qui porte le Christ", alors que la croix n'est que le support encore vide. De même, le sang chaud que les deux amis portent dans les ténèbres ne sera plus contenu dans un "vase" (Th I, 47) qui faisait trop penser au Calice, mais dans leurs veines (Th I, 186). Ces changements ont pour effet, non seulement de réduire cette cérémonie à des proportions humaines, mais de lui enlever aussi en partie le caractère blasphématoire qu'elle avait dans la version I.

Quand, à la fin de l'Acte I, Simon voit le ciel étoilé, son étoile ne se dresse plus devant lui comme un signe sinistre (Th I, 48) ; au contraire, le ciel lui paraît une merveille d'"équilibre" (Th I, 187) qui semble l'inviter à se redresser, à faire osciller "la pierre énorme" qui tient la créature déchue clouée au sol⁴, de la charger comme un demi-boeuf sur son dos, de la même façon que l'humanité se charge du Poteau de sa souffrance. L'auteur insiste donc ici sur la beauté de l'équilibre et l'effort énorme que l'homme déchû doit accomplir pour l'atteindre par un effort de redressement. Ce fardeau énorme n'est

pas seulement la Souffrance de l'homme, mais évoque celle du Christ qui voulut y coopérer et par sa propre souffrance parvint à la Rédemption, à la Résurrection, le jour où la grande pierre qui fermait son tombeau fut descellée et roulée sur le côté, rétablissant l'ouverture, le passage par où le Christ vint rapporter la vie divine dans le monde. Il nous semble important de souligner dès à présent le symbolisme de cette pierre, ce fardeau que seule la Grâce, coopérant à l'effort humain, est capable de desceller et de soulever.

La pierre est évoquée à nouveau au cours des lamentations de l'Acte II, quand le Cinquième Veilleur déclare sombrement à ses collègues : "Je vous dis que vous êtes pris et que vous ne pouvez être délivrés. / Et la dalle est scellée sur vous" (Th I, 199).

Dans l'Acte II, la faute originelle cause de tout ce désordre, est précisée par Cébès qui déclare : "Je gis ici, et je meurs avant le temps par le péché de mes parents" (Th I, 197). De même, le fait que sa mort vient d'une privation du Centre/Source est soulignée quand il se plaint : "J'ai soif" (Th I, 196). Le rôle de cette Grâce qu'est la Princesse est aussi souligné, car c'est elle qui lui offre à boire ; mais ne la reconnaissant pas, il refuse cette eau divine (Th I, 196). Le personnage de la Princesse a donc été quelque peu influencé par les figures de la Grâce dans La Ville I, par Audivine, et aussi par Thalie qui sait "chanter"⁵, car non seulement elle offre à boire, mais elle se manifeste par la voix du rossignol (Th I, 196). Néanmoins, Cébès, engagé à Simon, ne sait pas, ou ne veut pas reconnaître en cette voix la divine Parole et s'écrie : "O voix forte et pure dans la nuit ! Mais la mesure du temps ne sera point changée (...) tu n'es qu'une voix et non pas une parole" (Th I, 197). Plus loin, il ajoute : "Femme, tu ne me consoleras point et je n'ai point de part avec toi. Mais j'attends que mon frère aîné / Revienne." A quoi la Princesse lui répond doucement : "Tu ne veux point que je te console et peut-être que tu as tort en cela" (Th I, 197).

En effet, comme dans la version I, Cébès va trouver que Tête d'Or est incapable de répondre pleinement à son attente. Mais, plus nettement que dans la version I, il a été touché par la Grâce et, après avoir exhalé sa plainte, tout à coup il se met à sourire et dit :

O frère ! ainsi tu n'as rien trouvé à me dire à ce dernier moment ! Eh bien,
Moi, j'ai à te dire quelque chose
(...)

Il n'a pas été permis que je meure ainsi désespéré ! Et maintenant, je suis au-dessus de la douleur. (Th I, 225)

De plus, son sacrifice ne sera pas perdu car, dans un mouvement qui évoque la communion des Saints, ce sacrifice de Cébès va se répandre comme une grâce sur Tête d'Or :

O Tête d'Or ! tu as fait couler ton sang sur moi, et moi je pèserai sur toi et je me répandrai sur toi tout entier,

(...)

(...) si au milieu de sa route (...)

Le coeur fait que le piéton s'arrête tout à coup, c'est l'amour (...)

(...) et celui qui aime ressent une douleur comme s'il avait été frappé sous la côte. (Th I, 225)

Il semble évident que Cébès annonce ici à Tête d'Or sa fin de l'Acte III. Car c'est bien au "milieu de sa route", au Centre de la grande Terre⁶, que la marche de Tête d'Or va s'arrêter soudain et qu'il sera frappé au "défaut" (Th I, 276) de son armure, blessure infligée par le "glaive" pour rétablir dans son coeur le passage de l'Amour.

Cébès, s'il ne reçoit plus les funérailles glorieuses de la version I, connaît dans cette version-ci, une fin où l'on peut aisément lire les signes de la Grâce. Il se proclame "libre" et plein de "joie" et, ayant déjà décollé de cette terre de chute, il "ne pèse plus" (Th I, 226-227). Quand il va mourir, la nuit est finie et le matin "renaît (...) [colorant] les toits" de ses "feux immenses". Non seulement le Feu se manifeste, mais aussi le Souffle, le "vent" dont Cébès sent la fraîcheur (Th I, 227). Cette fois, Cébès va mourir, non plus en serrant sur son coeur la Tête d'Or de son ami, soleil qui pouvait prêter à l'ambiguïté, mais en allant vers l'Aube ; la "fenêtre" qu'il demande à Simon de lui ouvrir, n'est autre que la "porte" sur l'autre monde, le "passage" vers le Créateur. Ceci est souligné par le vers que Tête d'Or récite pendant que Cébès expire : "Mettez la table sous l'arbre, car nous mangerons dehors". Or, si nous nous souvenons que l'arbre est la Croix⁷, qu'est-ce que cette table dressée à son pied sinon l'autel du sacrifice⁸ ? Et l'âme de Cébès prend son vol, accompagnée par le chant du rossignol, tandis que Simon continue : "l'oiseau des nuits (...) chante par intervalles. / Alors qu'au-dessus de la terre commence l'ascension des cieux étoilés" (Th I, 228). Quand "il se tait (...) Cébès est mort" (Th I, 228). La fin de la recherche de Cébès est donc beaucoup plus implicitement chrétienne et

rédemptrice dans cette version que dans la première.

Le rôle de l'Empereur est aussi éclairé par un apport d'images nouvelles. D'abord, il n'est plus Empereur mais Roi David, ce qui l'apparente davantage à l'Ancienne Loi qu'il est censé représenter et qui doit céder la place à la Nouvelle. Lui-même se compare à un arbre généalogique qu'il est temps de remplacer : "Déracine-toi, / Hêtre héréditaire, qui pousses dans la cour d'honneur ! Abats-toi, généalogie !" (Th I, 192). Il est aussi beaucoup plus brutalement repoussé par les veilleurs que dans la version I. Là, les veilleurs se contentaient de se justifier de leur inertie⁹. Ici, quand il les maudit, le Cinquième Veilleur le maudit à son tour :

Maudit sois-tu toi-même vieux !
C'est toi qui nous as menés où nous en sommes !
Maudit sois-tu et tout homme qui tient le pouvoir dans ses
mains,
 (...) et qui ne sais pas s'en servir !
 (...)
Maudis sois-tu dans ta race, et dans ton office, et dans la
machine de ta puissance inerte, roi temporel ! (Th I, 195)

L'auteur accentue donc ici la part de responsabilité de ce roi/coeur devenu trop vieux, fossilisé et inapte à irriguer l'organisme de son royaume. Pour rétablir la circulation de cet organisme gangréné, ce que le Cinquième Veilleur réclame, c'est le glaive, ce glaive de la Justice, cette épée de feu qui perce la carapace de péché et rétablit le passage. S'adressant aux autres veilleurs, il s'exclame :

(...) le glaive est levé sur vous et il ne s'arrêtera point
qu'il ne vous ait dévorés, vous nettoyant de devant le visage du
soleil !
 (...) Que le glaive vienne sur moi !
 (...)
L'homme a travaillé (...)
Et sept jours par semaine, il a fabriqué son oeuvre.
 (...) il voudrait se reposer. Mais voici que son oeuvre
(...) ne veut pas s'arrêter, et il est devenu esclave (...)¹⁰.
(Th I, 198)

La Princesse se manifeste devant ces veilleurs avec des signes qui indiquent plus précisément son rôle de Grâce ; ainsi leur culpabilité quand ils la repoussent est accentuée, car ils savent aux fond d'eux-mêmes qui elle est. Ce sont eux qui, quand elle désigne la lampe d'espérance qui brûle au fond de leur nuit, répondent :
"Lampas est expectationis" (Th I, 201). Ce sont eux aussi qui, quand

elle leur demande qui elle est, répondent : "Gaudium nostrum es et dilectio, et jussimus te valere" (Th I, 202). Elle veut d'abord leur "chanter" le doux chant de "la flûte" (Th I, 203), et c'est quand ils refusent de l'écouter qu'elle dit : "Je parlerai donc et je ne chanterai pas" (Th I, 203), qu'elle leur adresse le reproche de Dieu à Adam : Croyez-vous que vous puissiez vous cacher de moi (Th I, 64 ; 204), et qu'elle leur dévoile leur "péché" (Th I, 204).

Quand elle les appelle comme la Sagesse au carrefour des chemins, elle ne se contente pas de leur offrir de l'or contre des mûrons (Th I, 65), elle ajoute : "Qui veut (...) se peser / Du poids de chair de son coeur l'amour perdurable ?" (Th I, 205). L'auteur explicite ici son "or" = "amour perdurable", et ses "mûrons" = "coeur" humain ; il insiste sur l'incomparable marché qu'offre la Grâce et par lequel le fragile amour humain reçoit comme contrepartie l'éternel Amour divin. Les mots "se peser", en même temps, attirent l'attention sur cette divine balance sur laquelle la créature qui dépose son coeur retrouve en même temps qu'un contrepoids divin, son équilibre qui est Justice.

Après le meurtre du roi, son père, l'enfance autrefois heureuse de la Princesse est évoquée devant Tête d'Or par le Pédagogue qui pleure : "A midi (...) elle apparaissait sur le plus haut degré, / Dans la gloire de sa jeune beauté, telle que le tournesol* qui vers le soleil tourne sa face rayonnante" (Th I, 253), et cet état de splendeur est comparé à son état présent de "tournesol défleuri" (Th I, 111 ; 253). Mais cette fois-ci, la promesse de la Parole ne s'y trouve plus, car cette "fleur cassée" tourne vers la terre un visage qui est non plus "de graines" (Th I, 111) mais "pesant" (Th I, 253). L'auteur explicite donc son image du "tournesol", mais accentue la privation de Grâce auquel le peuple s'est condamné en rejetant la Princesse. Dans cette version-ci, la Princesse en appelle à ce Père/soleil, dans le même mouvement que Marthe, tournée vers le ciel et la terre natale, criait "Justice ! justice !" ¹¹ :

Trahison ! trahison !
Soleil, regarde cet acte impie !
Ecoutez-moi, ô vous qui êtes rassemblés ici autour de cette
mare de sang (...)
Vous ne voulez plus de moi,
(...) et moi aussi je vous renie (...). (Th I, 254)

D'autre part, quand Tête d'Or réclame le pouvoir et que le Suprême-Préfet définit le Souverain comme "celui qui sert à tous", Tête d'Or riposte :

Servir ?

Et moi, à quoi suis-je fait pour servir ? (...)

Je ne suis pas la bêche, ni le sac, ni la balance*. Mais je suis le feu et l'épée. (Th I, 240)

Ce Maître ne sera donc ni comme Vercors, bêche de l'agriculteur juste ; ni comme Pollock dont le sac d'or lui a servi à acquérir la Sagesse ; ni comme Ivors, le roi à la balance. Il va être très précisément ce "glaive" que le Cinquième Veilleur réclamait et "ne s'arrêtera point qu'il ne [les] ait dévorées, [les] nettoyant de devant le visage du soleil !" (Th I, 198). Il sera ce fléau vengeur, cet instrument de la Justice de l'Ancienne Loi, qui va nettoyer la terre pour la préparer à la venue de la Nouvelle Loi. Dans cette nouvelle version, Tête d'Or prend une dimension nouvelle de cataclysme justicier.

Dans l'Acte III, la terrasse de la version I se marque beaucoup plus nettement comme le lieu du Calvaire. Le "crâne d'homme" (Th I, 258) que le second capitaine y trouve le désigne bien comme le Golgotha, lieu du crâne. De plus, ce lieu est appelé "la Porte, / car c'est la dernière porte" (Th I, 258), et la "formidable tranchée verticale (...)" ouverte vers l'Ouest à travers la montagne, comme une rue" (Th I, 257) est bien ce "seuil (...)" par où le soleil arrive" (Th I, 258). Ce lieu est celui où jadis Prométhée, "l'antique Voleur de feu fut attaché" (Th I, 258) et supplicié avant d'être délivré par Héraclès. C'est l'endroit où "jadis les peuples vagabonds (...) / S'arrêtaient, sacrifiant (...) offrant aux dieux de l'Espace le feu, / Avant qu'ils ne franchissent le défilé" (Th I, 259). Quand Tête d'Or avant de livrer sa dernière bataille y fait son apparition, le Maître-des-Commandements l'y accueille en ces termes :

Avance-toi donc, ô Roi (...)

Afin que nous gravissions la dernière marche et que (...)

Nous conquérions l'énorme Autel ! (Th I, 259)

Dans cette seconde version, l'image de Tête d'Or se fait plus humaine, car c'est lui qui, sans la reconnaître, donne à boire, à manger, et offre même son manteau à la mendicante qu'est devenue la Princesse (Th I, 260). Ensuite, s'il est proclamé comme l'image de

la Justice par ses hommes, ce n'est plus seulement parce que "l'intelligence qui juge seule" a parlé (Th I, 131), mais parce qu'il "commande avec sagesse" et que "son coeur est profond" (Th I, 267). De plus, cet arbre, Poteau dénudé par l'hiver, est en train de développer son branchage, comme un "figuier merveilleux" qui abrite "les hommes et les troupeaux" (Th I, 267). De même, parmi tous les signes sinistres qui décorent les bannières de l'armée, se trouvent "le signe salutaire de la Croix aux branches égales" (Th I, 268) et celui qui sera hissé pour marquer la mort du roi, le noir étendard de la mort (Th I, 269). A ce moment-là, la "trompette" du jugement va se faire entendre (Th I, 269), et la "pesée" finale de Tête d'Or va se traduire dans les indications scéniques : le corps du roi blessé n'est plus simplement apporté sur la scène (Th I, 136), mais monté grâce à un système de poulies qui figurent une sorte d'énorme balance :

On laisse descendre la corde (...).

Les soldats hissent sur le palan. Et bientôt du précipice,
(...) émerge le groupe (...).

Le groupe s'élève toujours jusqu'à la hauteur du soleil, puis
le palan tourne et le plancher descend lentement sur le sol.

(Th I, 271)

On voit à quel point l'équilibre où toute chose qui monte est compensée par quelque chose d'autre qui descend, devient dans le théâtre de Claudel une image obsessionnelle.

Tête d'Or n'est plus déposé sur un arbre abattu, mais sur un "roc carré qui servit aux rites antiques" (Th I, 272) ; l'idée de l'autel et de l'hostie se précise encore quand le roi réclame : "Enveloppez-moi dans une nappe comme un pain" (Th I, 279).

Dans la version II, c'est Cassius, le disciple de Tête d'Or qui s'écrie : "Que l'Arbre du temps (...) / S'abatte les racines en l'air !" (Th I, 277). Le roi lui-même reprend cette image quand dans son grief il demande à ses hommes : "déracinez mes membres !" (Th I, 283). Ceci souligne le fait que, devenu arbre complet, il veut maintenant relâcher son étreinte possessive de la terre pour tourner tout entier vers le soleil son feuillage doré, sa "Tête d'Or". En effet, quand le centurion lui décrit le lieu où on l'a emmené comme "le passage du haut, qui est le plus âpre et plus difficile que par en bas", le roi commande "Coupez les chemins ! (...) / (...) car je ne veux pas rentrer dans la terre" (Th I, 285).

Dans cette seconde version de Tête d'Or, nous pouvons donc noter une progression dans nos thèmes et dans les images qui les traduisent. L'image de l'arbre s'impose non seulement comme celle qui traduit les rapports de l'époux avec l'épouse/terre, mais comme une reprise du thème du coeur, organe intermédiaire et juste qui établit la balance entre le ciel et la terre. Simon qui d'abord n'interrogera que les racines et interprétera la leçon de l'arbre comme l'emprise possessive de la terre, finira, déraciné, par comprendre la leçon du feuillage d'or.

L'arbre dénudé par l'hiver est explicitement le "Poteau" (Th I, 184) ce qui confirme le sens de la rencontre de ce Poteau avec la Potence que figurera la Princesse. La cérémonie du contrat entre Cébès et Simon se fait plus explicite et plus humaine. Le thème de la pierre qui écrase l'homme et qu'il faut desceller, à peine esquissé dans l'Otage I, s'affirme (Th I, 187 ; 199). La fin de Cébès se confirme beaucoup plus comme une fin heureuse de sa recherche. Il prédit celle de Tête d'Or et la bénédiction qu'il répandra sur lui (Th I, 225). Il prédit aussi la blessure qui frappera Tête d'Or sous la côte, blessure qui se produira cette fois au "défaut" de son armure. (Th I, 276).

La transformation de l'Empereur en Roi David souligne mieux le fait qu'il représente l'Ancienne Loi devenue caduque, et la fossilisation de cette Loi est mieux marquée par les malédictions du Veilleur (Th I, 195).

La Princesse s'affirme comme ~~Grâce salvatrice~~ : elle offre l'Eau (Th I, 196), le Souffle de la Parole, (chant du rossignol ou de la flûte) (Th I, 196 ; 203), la Lumière de la lampe d'espérance (Th I, 201). Sage du carrefour, elle est davantage le juge à la balance généreuse (Th I, 205), mais rejetée, elle pourra se faire menaçante, et avertir Tête d'Or de cette épée qui viendra le frapper au coeur et fera jaillir son sang "comme une source"* (Th I, 255).

Le lieu de "rendez-vous" de la Princesse avec Tête d'Or est plus nettement un lieu de sacrifice, un Golgotha (Th I, 258), un autel (Th I, 259) dont la "nappe" enveloppera le roi comme le "pain" du sacrifice (Th I, 279), un lieu avec une porte, celle qui ouvre sur le soleil de l'Autre Monde (Th I, 257).

Tête d'Or, en tant que conquérant, a la fonction non seulement destructrice, mais purificatrice du glaive vengeur (Th I, 198 ; 240). Il s'affirme aussi comme plus humain : il porte secours à la Princesse/

mendiant et est loué par ses hommes non seulement comme juste et guidé par l'intelligence, mais pour sa sagesse et pour son coeur. Ceci prépare mieux le héros au sacrifice final et implique mieux, du point de vue du peuple, un rétablissement général de l'ordre.

Enfin, la Princesse étant plus expressément désignée comme "Tournesol" à la "face rayonnante", on comprend mieux comment c'est elle qui peut donner à Tête d'Or ce soleil qu'il meurt en serrant dans ses bras. Il est intéressant de noter que nous trouvons une confirmation de cette fin heureuse de la recherche de notre héros dans la préface à l'édition de 1950 de Tête d'Or où le vieux poète fait dialoguer Tête d'Or et la Princesse :

- Le soleil, prétends-tu qu'il me sera possible à deux mains de m'en emparer ?

La voix dit : - Tu le pourras, si je te le donne.

- Qui es-tu donc ?

Et la voix, cette voix de la Princesse inculpée au III^e acte du vieux drame, répond :

Je suis l'Eglise catholique. (Th I, Notices, 1250)

En effet, cette héritière de l'Ancienne Loi, une fois le sacrifice de la crucifixion accomplie, n'est-elle pas celle qui devient cette Eglise qui porte le ciboire et ouvre la porte du tabernacle¹² ? N'est-elle pas la Nouvelle Loi qui allie la Justice à la Miséricorde ?

CHAPITRE VIII

LE REPOS DU SEPTIEME JOUR

Le Repos* offre ceci de paradoxal : c'est que l'état de désordre s'y manifeste au coeur d'un "Empire du Milieu" qui pourrait à première vue passer pour un modèle d'ordre. Car cet Empire est gouverné par un monarque que son peuple salue comme auguste et quasi-divin : "Fils du Ciel" ; quasi-Trinité : "Le Premier, l'Unique, le Un" ; quasi-soleil : "Revêtu-de-vêtements-jaunes" (Th I, 797). Ce monarque semble être un excellent roi/coeur, car "assis entre tous les hommes", il est "Accord, Moyen, Terme, Milieu" et surtout, car ceci est important pour notre propos, "Pondérateur" (Th I, 797), celui qui pèse et équilibre, le préposé aux échanges et à la balance. Cette impression se précise encore quand le Salutateur ajoute :

Tu es le Père* de la famille (...)
Tu es (...) la Source*
Tu es le Sièges de la Loi, le Sceau de la Justice*, le
Dispensateur de l'Eau*, le Dépositaire de l'Antiquité, selon
que la Parole* primitive a été communiquée.
Tu es le Maître (...), tu règles
L'harmonie par qui le Ciel est joint à la terre (...)
(Th I, 798)
(...)
(...) tu gouvernes avec sagesse selon les règles de la Musique
(...). (Th I, 798)

Voici donc un roi/coeur exemplaire. Situé entre le Ciel et la terre, organe de la Justice, il obéit aux plus sages Lois, les règles de l'"harmonie" et de la "Musique" pour distribuer à son Empire/organisme les éléments du Centre/Source/Souffle/Parole. Notons pourtant que, comme le Roi David, il est le "Dépositaire de l'Antiquité", autrement dit, de l'Ancienne Loi et que cette Ancienne Loi ne suffit peut-être plus aux besoins de l'heure présente.

Dans un Empire/organisme aussi bien dirigé, tout est en ordre à première vue :

Le paysan a recueilli son riz,
(...) ; il l'a vendu,
(...) il a fait solidement le noeud correct et juste.
La Justice* réside dans les tribunaux (...)

Ou à son défaut,
Le Jugement qui n'est pas de moindre prix. (Th I, 799)

Là, notons-le, le Premier Ministre qui énonce ces paroles fait une grave erreur, car à "défaut" de la Justice, le Jugement n'a guère de "prix" !

Il faut bien qu'il y ait quelque chose d'anormal dans l'Empire, car l'Empereur a jugé utile de quitter sa capitale pour venir "offrir des sacrifices" sur la pierre d'une tombe (Th I, 799). Sa cour vient l'y retrouver pour lui demander conseil et aide, car une grande calamité s'est abattue sur l'Empire. Les morts, que les sacrifices ne satisfont plus "errent la nuit dans les champs" ; "les petits enfants meurent (...) / Et les hommes ne peuvent plus travailler" (Th I, 800).

Le sage Empereur médite et répond : si les morts "enfrennent notre droit, il faut / Que quelque empiètement* aussi ait été fait par nous" (Th I, 803). Mais quel est cet "empiètement" ? Pour le savoir l'Empereur, avec beaucoup de répugnance, car il déteste la magie noire, permet au Nécromant d'appeler l'esprit de l'Empereur mort, Hoang-Ti, pour lui demander conseil. Il apparaît et l'Empereur l'interroge : "Indique la cause ! indique, Seigneur ! / Le remède" (Th I, 809). La réponse d'Hoang-Ti est sibylline : "Payez votre redevance" (Th I, 810). C'est là, bien sûr, la définition de la Justice socratique. Mais quelle est cette "redevance" et à qui faut-il la payer ? Or, quand l'Empereur demande des explications à Hoang-Ti, celui-ci se fâche : "Penses-tu m'interroger ainsi comme un juge ?" (Th I, 810). Pourtant à la fin d'un long discours où il explique le grief des morts, jaloux des vivants, il parle de l'"antique sagesse", de Fou-Hi, autrement dit Noé, qui après le déluge sortit de l'arche, et immédiatement "offrit un sacrifice au Dieu du Ciel" (Th I, 812). Ceci dit, il disparaît et ses paroles trop vagues ne semblent avoir apporté ni la révélation de la cause du désordre, ni son remède.

Quelque chose d'étrange se passe alors, un appel mystérieux, sans doute, adressé à l'Empereur, car il paraît tout à coup "fixe dans sa pensée, comme un homme qui a reçu une blessure*" (Th I, 813) et, répondant à cet appel secret il dit : "J'irai" (Th I, 813). Comme son entourage le questionne, il précise qu'il va entreprendre une recherche, recherche qui fait partie de son devoir de Maître, de son contrat avec son peuple :

J'irai moi-même.

(...)

Je ne laisserai point mon peuple mourir.

(...)

(...) je demanderai à l'Enfer même son grief.

Le salut (...), je l'irai chercher

Moi-même et je le rapporterai.

(...)

Il le faut. N'ai-je point été établi Roi par le Ciel et laisserai-je périr le peuple qui m'est confié ?

Et comment avec le Devoir Royal* n'eussé-je pas reçu le pouvoir de l'exercer ? Le salut est dans le Chef (...).

(Th I, 813-814)

Pour ne pas laisser son "peuple sans juge et sans commandement", il établit son fils à sa place (Th I, 814), puis il dit :

Je trouverai la cause et le remède. L'homme n'est-il pas un arbre qui marche ?

Comme il élève sa tête vers le ciel,

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

Je les découvrirai (...).

J'avais pensé qu'il suffisait de paître mon peuple dans la justice (...)

(...)

Mais (...)

(...) comme le Pasteur des troupeaux (...) regarde de tous côtés,

Ainsi le Pasteur d'hommes, assis entre le Ciel et l'Enfer, tenant le niveau* et le milieu régnera dans la prière et la science. (Th I, 814-815)

Nous voyons dans cette pièce combien l'auteur commence à concentrer et à perfectionner ses images. L'organe intermédiaire entre le Centre et tout organisme est toujours roi/coeur, mais de plus, il est "arbre" ainsi que Tête d'Or II nous l'annonçait. Cependant, à la différence de Tête d'Or, si l'Empereur va se pencher pour interroger les racines, ce sera non pas pour procéder à une prise rapace de la terre, mais bien plutôt pour s'instruire comme l'"habile agriculteur" qui doit connaître "la différence des terrains, leur vertu et leur chaleur, et leur pente" (Th I, 814). Il ne sera pas un "arbre enraciné", prisonnier de la terre, mais un "arbre qui marche" et qui, tout autant qu'il enfonce ses racines dans la terre, "élève sa tête vers le ciel". Son exploration, sa recherche, ne sera point une conquête possessive, mais un sacrifice et, en allant chercher la cause du désordre et le remède au coeur de l'enfer même, l'Empereur se fait l'instrument de la Justice. La route qu'il emprunte semble funeste, mais souvenons-nous du principe du "sens du sens" : l'usage qu'il veut faire de ce voyage est bon, et

ce bon propos transforme pour lui cette route de l'erreur en droit chemin.

S'armant de son "Bâton Impérial" comme de bâton de voyage, l'Empereur, pour que son peuple ne périsse pas, "se présente au Juge" (Th I, 815) à la place de ce peuple et s'offre en sacrifice en disant "me voici", l'"Adsum" de Ligier dans La Ville I². Il s'agenouille pour rendre grâce au Ciel, puis s'enfonce dans la terre pour commencer sa descente aux enfers.

Dans cet enfer, est-il besoin de le dire, l'Empereur trouve tous les signes du plus grand des désordres. C'est bien là le lieu de la "chute", le "fond du monde", le "principe du poids" (Th I, 817) sans contrepoids, où l'Empereur se trouve "englouti, enfoncé" (Th I, 816). C'est le lieu de l'in-forme, l'anti-carrefour où il n'y a "point de gauche, point de droite, ni haut, ni bas, / Devant, derrière" (Th I, 816). C'est le lieu même de la mort, l'"habitation des Morts" (Th I, 817) ; c'est celui des plus grandes ténèbres, de la "Noirceur noire" (Th I, 816), équivalent physique de l'"ignorance éternelle" des habitants de cette première enceinte où l'Empereur vient de pénétrer (Th I, 819).

Dans cette première enceinte de l'ignorance, l'Empereur rencontre sa propre mère qui supplie ce fils si juste de lui rendre le jour que jadis elle lui a donné (Th I, 818). Mais, malgré ses plaintes, l'Empereur ne veut pas croire à l'injustice de son sort. Il sait que dans le ciel, sur la terre, et dans l'Enfer, "la Justice exacte" existe (Th I, 819) :

Elle se pèse, en toutes choses, elle-même, et nul n'échappe à sa mesure.

Et vous, ô Mère, ce lieu ne vous fut pas assigné sans raison.
(Th I, 819)

A quoi la mère commence par protester qu'elle n'a "commis aucun crime" mais finit par avouer : "Aveugle, je suis allée au lieu aveugle, et mon séjour est l'aveuglement" (Th I, 820). Ignorante, elle est bien entendu incapable de répondre aux questions que l'Empereur lui pose sur la cause et le remède du désordre de l'Empire, et notre voyageur décide de continuer sa recherche plus loin : "J'irai jusqu'à l'Empereur des Morts lui-même" (Th I, 821). Il se trouve alors en présence d'un Démon, "esprit d'en bas" qui le "tire" (Th I, 822). Notre héros résiste héroïquement à cet appel vers le bas : il est le roi, le "législateur"

qui, refusant de jamais se coucher, "dort assis" et il déclare au démon : "L'homme qu'on tient ne tombera pas. Tu n'ébranleras pas aisément la clef de la voûte / (...) tu n'as nullement droit sur moi ! / (...) je suis descendu ici / Par la permission du Ciel et dans l'autorité de ma magistrature" (Th I, 823).

Questionné par l'Empereur, le Démon lui révèle la cause du Mal, et nous y retrouvons le thème qui nous est maintenant familier du larcin. Dieu, explique le Démon, est celui qui est, l'Etre qui a pu communiquer l'être à la créature, mais :

La Créature,
Voyant l'être qui lui était remis, s'en saisit,
Faisant d'elle-même sa fin, et tel fut le premier rapt et le
premier inceste. (Th I, 824)

Ayant montré cette cause du Mal, le Démon est bien incapable d'en indiquer le remède car, remarque-t-il, "vol que l'homme libre a commis", comment cet homme devenu esclave le "paiera-t-il" (Th I, 824) ? Et qui sera capable de [restituer] Dieu à lui-même" (Th I, 824) ? Mais le courageux Empereur ne se laisse pas abattre. Il demande à voir la "souffrance", car c'est par elle que l'homme est capable d'apprendre et de se corriger : "Par la peine j'apprendrai la faute ; par la faute, j'apprendrai la prescription" (Th I, 825). Le Démon le mène alors à la "seconde enceinte", celle du "Feu" (Th I, 825). De quel feu s'agit-il ? Ce n'est point le "feu domestique" à la douce chaleur (Th I, 825), c'est la "fournaise" du "Soleil en août" qui "foudroie la mer", qui "tue" et qui est appelé le "feu pénal*" (Th I, 826). En vérité, ce Feu est toujours celui du Centre/soleil, mais, appliqué à la créature injuste, il est ce glaive de feu de la Justice qui s'enfonce dans le Mal pour le dévorer :

(...) il sépare, il assimile, rendant l'air à l'air, à la terre la cendre.

Et c'est pourquoi on le compare à la Science et à la Justice, pur, exact, indéfectible.

On dit qu'il prend et dévore*, (...) le coeur. (Th I, 826)

Ainsi, Dieu aimant la créature "se penchant sur elle, (...) la sollicite, / Tel que la flamme" (Th I, 826), et le même Feu qui nourrit la vie des vivants et est la splendeur des bienheureux, est "la passion et la brûlure" de "l'Enfer" (Th I, 827). Il faut noter combien on retrouve dans ces paroles : "Un même feu brûle dans une triple demeure" (Th I, 827), la

structure à trois étages du Tribunal Oecuménique³ du monde de la Justice selon Claudel, où nous voyons ici cette Justice se manifester comme le Feu qui consomme les uns et consume les autres.

Puis le Démon explique comment ce Feu pénal exerce sa Justice en punissant chaque pécheur précisément par là où il a péché et tous les péchés capitaux sont passés en revue avec leur punition (Th I, 830). Cette deuxième enceinte de l'Enfer qui est aussi le "premier cercle du feu", est le lieu où le peuple des damnés est "remué d'un double mouvement"* :

Car tu vois que l'homme, attaché à lui-même retombe sur son propre fonds.

Mais parce qu'ils se sent consumé (...)

Il bondit comme un oiseau qui part, cherchant sa nourriture.

Et tel est le double tourbillon : l'égoïsme et la rapacité.

(Th I, 829)

C'est bien là le principe de cette "errance" que nous avons signalée dans les pièces précédentes et qui combine à la fois l'élan rapace de la concupiscence, et la retombée de l'inertie. C'est là l'essor des aigles noirs, des oiseaux de proie, qui, en retombant, rejoint l'ensommeillement de tous les endormis qui baillent et rêvent. Notons que, suivant la dimension horizontale ou verticale où il se produit, ce mouvement sera soit errance horizontale de la marche en rond, soit oscillation verticale de ceux qui vacillent. Claudel explicite ce mouvement dans les notes sur Le Repos, "publiées au moment de l'Exposition de la Bibliothèque Jacques Doucet" (Th I, Notices, 1309). Dans le Catalogue, on trouve dans le "plan ébauché du deuxième acte" les remarques suivantes :

2^e enceinte. Le feu noir où les violents bouillissent. Ils ont cherché leur plaisir personnel. Egoïstes, ils se ramènent sur eux-mêmes, avides, ils se ruent à l'extérieur. Ce double mouvement subsiste. Le feu les attire et les repousse.

(Th I, Notices, 1310-1311)

Mais il y a pire que cela, et l'Empereur désire en connaître plus. Le Démon le mène alors devant la troisième enceinte, celle de "l'Antiscience" (Th I, 832). C'est le lieu où est puni l'"appétit", non plus des "sens", mais de "l'intelligence" qui, au lieu de s'appliquer à la "cause infinie" s'applique à la "fin finie" (Th I, 832). Là, les "possesseurs de la science aride" sont "jointés à la pierre",

à cette matière qu'ils ont trop aimée. "Et la lumière qu'ils ont cherchée ne leur est point refusée" (Th I, 833), c'est la "clarté noire" (Th I, 832), la "lumière impie" (Th I, 833)⁴. Arrivé à ce point, le Démon conseille à l'Empereur : "Ne demande pas plus (...) / De peur que tu ne meures : (...) / Car je te révélerai l'Absolu, / Et je mettrai ton doigt sur le centre*, le mystère de notre Iniquité, le Saint de l'Enfer, le Paradis de la Haine !" (Th I, 833). Notre courageux héros cependant persiste dans sa recherche :

(...) moi qui suis le Prince, le Pontife et le Père de famille,
Je suis descendu ici, afin de (...) connaître la vérité.
Maintenant (...)
J'endurerai la douleur,
Plutôt que, revenant parmi les miens, remontant parmi mes enfants pour leur partager le pain amer⁵,
Ils ne m'accusent de les tromper. (Th I, 834)

Le Démon est lui-même saisi d'épouvante à la proximité de "Satan" et prend la fuite. L'Empereur implore le secours de Dieu, et ce secours se manifeste par la présence de l'Ange de l'Empire qui apporte avec lui la paix (Th I, 835). L'Empereur alors l'interroge :

Le Précepteur infernal m'a expliqué
La triple division de la peine inexpiatoire.
Mais arrivé à ce centre vers qui (...) l'infâme temple s'apaise et se contre-pèse,
(...) la voix lui fit défaut. (Th I, 837)

L'ange lui explique ce centre où se tient Satan, ce centre de la "possession" illégitime :

Comme un avare qui absorbe le poids de son argent (...)
L'oeil de Satan pénètre dans la profondeur des énergies divines,
Et il voit la lumière, la sagesse, l'amour, la justice, la mansuétude, la générosité,
Par lesquelles il fut créé au commencement (...)
Et comme l'impie (...)
Use du monde comme s'il était créé pour lui, c'est ainsi que Satan, connaissant Dieu,
Comme la cause à la fin, se le subordonne à lui-même,
Et tel est le Suprême Inceste et le Mystère de la Quiétude.
(Th I, 838)

Pour mieux comprendre le sens que l'auteur donne ici à ce mot de "Quiétude", il n'est peut-être pas inutile de se référer à ses notes intitulées "Difficultés". Il y présente un schéma de ses trois "enceintes" et de son centre infernal de la manière suivante :

1. La mère. Je n'ai pas cherché.
2. Un démon. Les violents [qui] ont cherché par l'action.
3. L'Européen (le diable d'Occident) par la connaissance.
(...)
4. Boudha, par le repos. (Th I, Notices, 1310)

La "Quiétude" de ce centre satanique est donc pour Claudel la paix de la méditation bouddhiste, et ceci se confirme par ce texte extrait de "Çà et là", dans lequel Claudel exprime ses vues sur la paix à laquelle arrive le sage bouddhiste : "La méthode est que le sage (...) arrive enfin au néant, et, ensuite, entre dans le Nirvana. (...) Pour moi j'y trouve à l'idée de Néant ajoutée celle de jouissance. Et c'est là le mystère dernier et Satanique, le silence de la créature retranchée dans son refus intégral, la quiétude incestueuse de l'âme assise sur sa différence essentielle" (CE, Po, 90).

L'Ange gravement salue ce Satan, centre de l'Enfer, dont le châtement consiste à supporter Dieu "face à face" (Th I, 838) :

Je te salue, Satan, dans la profondeur de l'abîme !
O Ange ! de même qu'au jour premier tu attestais en la recevant la lumière de la Gloire, aujourd'hui, en la rejetant,
Tu ne glorifies pas moins la Justice*. (Th I, 838)

Ici, arrêtons-nous un instant pour examiner cet Enfer. Il est frappant de constater que c'est un univers parallèle, mais avec des signes inversés, à l'Univers céleste qui a Dieu pour Centre et dont nous avons étudié la structure dans l'Art poétique. L'Univers céleste, en effet, se présentait comme une série de cercles concentriques : ainsi l'homme, centre de son monde extérieur, est lui-même extérieur à son coeur lui-même extérieur à son Centre. De plus, du point de vue de la hiérarchie de cet Univers, la valeur de chacun se mesure d'après la distance qu'il occupe par rapport à son Centre qui est d'abord entouré par ses Anges et par ses Saints aux légions étagées⁶, puis par les justes vivants, et enfin par le reste de la Création, le monde des animaux, des plantes et des planètes à l'obéissance passive. Tout ce monde est, nous l'avons vu, maintenu dans un merveilleux équilibre vibratoire et respiratoire en deux

temps : temps de prise suivi de temps de restitution. Cette restitution est le temps qui garantit la possibilité de la re-prise qui maintient chacun dans sa "forme".

Or, voici un Enfer qui se présente à son tour comme une série d'enceintes concentriques et que la mère de l'Empereur appelle "le ciel d'en bas" (Th I, 818). Ici la valeur négative de chacun se mesure aussi d'après la distance qu'il occupe par rapport à Satan, le centre de cet univers. Autour de lui se trouve d'abord la troisième enceinte, celle de l'Antiscience avec son soleil noir ; puis vient la deuxième enceinte des concupiscentiels où nous trouvons un mouvement de déséquilibre en deux temps : temps d'élan rapace suivi d'un temps de retombée inerte ; enfin viendra la première enceinte, celle des ignorants, les moins coupables et, en fait, peut-être dans l'imagination claudélienne figure-t-elle ces limbes⁷ où Jésus descendit après sa mort pour délivrer les âmes des justes dont le seul péché avait été de ne pas le connaître. Le centre de ce monde est Satan, le nom hébreu du chef des démons, appelé par les Pères de l'Eglise "Lucifer" (le nom latin qui désignait la planète Vénus dans son rôle d'Etoile du matin), nom plus imagé pour désigner le plus beau des Anges, le "Porte-Lumière" qui avait voulu usurper cette Lumière comme si elle lui était propre. C'est pourquoi le centre satanique est un soleil noir ; c'est pourquoi, image inversée du Centre/Dieu, il est appelé "Saint de l'Enfer" et "Paradis de la Haine" (Th I, 833).

C'est aussi pourquoi, malgré lui, il glorifie "la Justice" (Th I, 838), car la Lumière qu'il refuse de restituer est bien en lui ce "Feu pénal" dont il brûle et qui traverse tous les cercles de son Enfer autour de lui. Si nous imaginons ces deux univers concentriques comme le pile et la face d'un seul disque, nous comprenons pourquoi le centre satanique de l'un est juste en face du Centre/Dieu de l'autre, et pourquoi le Feu divin, ce glaive de la Justice, traverse les deux mondes de part en part comme l'axe de ce disque à double face. Cette vue de l'univers claudélien qui se vérifie, nous le verrons plus tard, dans La Lune à la recherche d'elle-même, explique mieux l'ambivalence des signes et pourquoi ils ont le "sens du sens", car c'est le même signe qui, dirigé vers l'envers, sera négatif et, dirigé vers l'en-droit, sera positif. C'est le même soleil qui d'un côté est béatitude et de l'autre Feu pénal ; c'est le même mouvement iambique, qui d'un côté est équilibre et de l'autre déséquilibre ; et ce mouvement est toujours celui par lequel la créature se pèse et est pesée, se juge

et est jugée. Nous voyons comment quatre ans avant la rédaction de l'Art poétique, toute la structure imaginaire de l'Univers est déjà présente dans l'esprit du poète.

Mais retournons au héros de cette pièce, cet Empereur qui parvenu au terme de son voyage demande à l'Ange de lui indiquer le remède au désordre dont souffre l'Empire. L'Ange lui dit alors que l'homme, prêtre de Dieu dans le monde, doit lui offrir ce monde en sacrifice par la prière et le Repos du septième jour : "Telle est la loi* que vous avez transgressée", dit-il, et il commande à l'Empereur :

Fais donc afficher cette proclamation (...) dans les tribunaux : "Six jours que mon peuple fasse son oeuvre et son travail,

(...)

"Mais le septième jour qu'il se lave (...), et que (...), se tenant dans le repos, il célèbre la grande Attente." (Th I, 840)

A l'Empereur qui demande de quelle attente il s'agit, il explique :

O larrons ! Vous aviez volé à votre Créateur son oeuvre (...) Et lui-même, vous rendant la pareille, Voici qu'il vous dérobe votre crime, et, (...) il opère la restitution.

Et c'est l'attente dont je parle : que le juste sacrifice* soit remis entre vos mains.

Voici la satisfaction, voici la réconciliation.

Voici la justice*, voici l'ordre (...) voici la chose stable ! (Th I, 840)

Texte important pour notre propos. Il y est montré combien la Justice de Dieu est Miséricordieuse. Car l'homme l'a volé. Et avec Justice, Dieu va voler l'homme. Mais, ô miracle de générosité, ce qu'il lui vole, c'est son péché. Il lui remettra entre les mains son Fils lui-même, ce "juste sacrifice" qui seul peut rétablir la satisfaction, l'ordre, la justice suprême. C'est la venue de ce Fils dont le sacrifice et la prière dominicale vont célébrer l'Attente. L'Empereur a donc enfin trouvé ce qu'il cherchait : la cause du mal et son remède. Comme un bon Père, il va pouvoir retourner vers son peuple pour partager sa connaissance avec lui.

Dans quel état l'Empereur va-t-il retrouver cet Empire qu'il a laissé aux mains de son jeune héritier ? En effet, nous l'avons vu dans Violaine I, comme le Pape l'a expliqué à Vercors, pour maintenir la vie d'un organisme, il est essentiel que le chef/coeur reste à sa place centrale. Et, bien que l'Empereur n'ait quitté cette place que

pour obéir à un appel supérieur, son absence s'est fait sévèrement sentir. L'Empire est en pleine révolution :

Toutes les parties à la fois, tous les organes* de l'Empire, comme un membre saisi de la folie de la convulsion, Ont refusé leur service (...). (Th I, 841)

Le Prince Héritier pense n'avoir pas été à la hauteur de sa tâche et humblement s'accuse :

Nul n'est à accuser que moi seul.
Il est impie de penser que j'ai été condamné sans justice.
(...)
O mon peuple, je te demande pardon (...). (Th I, 842)

Le Grand Examineur (dont le nom suggère le Juge qui "pèse" le jeune héritier) réconforte celui-ci. Si le Prince n'a pu vraiment prendre la place de son Père, c'est que tout en le mettant à sa place, ce dernier a omis de lui laisser ce "Bâton Impérial" qu'il avait, nous nous en souvenons, emporté avec lui comme soutien de voyage :

Où est le sceptre, là est le commandement.
L'Empereur, votre père, descendant chez les morts, a repris l'antique bâton,
Et c'est pourquoi le peuple (...)
Ne voyant plus dans votre main l'insigne principal, se lève,
Livré à la panique (...). (Th I, 842)

Le Prince Héritier appelle alors son père au secours et, celui-ci, répondant à cet appel apparaît, sortant du "sanctuaire" et rapportant ce sceptre nécessaire au maintien de l'ordre :

L'EMPEREUR, levant le bâton impérial qui maintenant a la forme d'une croix. - Voici le bois royal !
O mes ancêtres, ô mon fils, ô mon peuple !
Je ne vous ai point dérobés ! (...)
(...) je rapporte le bâton d'investigation et de commandement, cela sur quoi l'Empereur s'appuie,
La mesure* du monde, l'étalon* de sagesse et de puissance
(...) ! (Th I, 843)

Sur ce bâton qui était simple Poteau, est venu se placer l'extension de la Potence, et le Prince regardant ce bâton transformé s'écrie :
"La prophétie est accomplie. La tige* a poussé des branches"*
(Th I, 843). Ce digne fils de son père, examinant ce nouvel "insigne"

avec "terreur", "révérence" et "piété" s'écrie :

Voici le caractère Dix⁸, la figure de la Croix humaine !
(...) comme un plongeur qui, étant descendu jusqu'au fond, remonte en étendant les bras,
C'est ainsi que l'insigne auguste étend d'un côté à l'autre ses rameaux. (Th I, 843-844)

Très belle image que celle de ce plongeur. La Croix humaine figure l'Empereur lui-même qui a plongé jusqu'au fond de l'Enfer et qui, comme un bon nageur, a pu en remonter en "étendant les bras", sa rencontre avec l'Ange de l'Empire lui ayant donné des ailes. Le mouvement d'extension de l'Empereur s'est tout naturellement traduit sur le bâton qui est son emblème. Notons aussi le mouvement de balance : à une descente, volontairement consentie, a succédé une remontée, un redressement et la reprise d'un équilibre supérieur. C'est pourquoi ce sceptre devenu croix est maintenant le signe de la Justice et l'Empereur l'explique à son peuple :

Regardez tous ! voici ce que je rapporte ! je tiens entre mes mains le signe royal et salutaire !
Voici la sublime intersection* en qui le ciel est joint à la terre par l'homme.
Voici le jugement* entre la droite et la gauche, la séparation du haut et du bas. Voici l'oblation et le sacrifice !
Voici le très-saint Milieu, le centre* d'où s'écartent également les quatre lignes, voici l'ineffable point. (Th I, 844)

Ce texte est très important pour notre propos. D'abord, il confirme de façon éclatante la situation du Centre à l'intersection du Poteau et de la Potence qui forment la Croix. Ensuite, il montre la fonction de cette Croix. A ces limbes de la première enceinte, ce lieu informe, sans gauche ni droite, sans haut ni bas (Th I, 816), elle apporte la promesse d'une structure qui donne la "forme", qui indique "la droite et la gauche", et "la séparation du haut et du bas" (Th I, 844). C'est elle qui s'élevant au centre de l'Empire va pouvoir en faire un carrefour de la Grâce et transformer cet Empire du Milieu en Empire du "très-saint Milieu". C'est le signe de la Justice suprême que l'Empereur proclame :

Je connais la cause de tout le mal (...)
(...) et je proclame que la Justice est juste,
Exacte comme le poids, irrépréhensible comme la balance !
Me voici, tenant cette Croix entre les mains ! (Th I, 844)

Le Prince Héritier, le premier salue le "Crucifère" (Th I, 844), puis tous s'inclinent devant le "signe salutaire" (Th I, 844). Ce signe, qui est celui du sacrifice, l'Empereur le porte sur le visage, tout comme le prêtre de La Ville I (Th I, 391)⁹, car, s'étant approché de trop près du Feu pénal, il en a subi les atteintes : il est devenu lépreux et aveugle (Th I, 845). Cependant, sa "bouche seule est restée intacte" (Th I, 845), et, en vérité, l'Empereur n'a fait que bénéficier de ce Feu, ainsi qu'il l'explique à son peuple :

Brûlant encore, j'atteste le feu où je suis descendu (...)
Je porte témoignage !
(...)
(...) je porte un signe entre les mains et moi-même je suis
un signe. (Th I, 845)

En effet, il suffit que l'Empereur se montre sur la muraille de l'Empire, levant ce signe, pour que "toute l'armée rebelle" soit rasée comme par le sabre (Th I, 846). Parlant des avantages qui lui ont été conférés, l'Empereur ajoute :

(...) je n'ai plus d'yeux, mais mon poids* même est devenu un
sens* très subtil ;
Par la force qui maintient l'univers en équilibre, je me
tiens debout.
(...)
O richesse de ma possession ! je suis aveugle et je vois !
(...) tous mes sens ne sont plus qu'un, et confondu avec
l'entendement*,
Ceci est l'organe multiple de la contemplation dans l'extase.
(...)
Et voici qu'arrêté dans mon extase je n'entends plus que le
bruit premier. Le bouillon de la source*, le jaillissement des
eaux éternelles. (Th I, 847)

Il explique aussi que, chez le contemplateur, les sens extérieurs s'éteignent l'un après l'autre et que seul le "goût" subsiste, "la saveur de Dieu, la Sagesse par qui la bouche* et l'âme s'emplissent de miel et d'eau"* (Th I, 847) : nous comprenons maintenant pourquoi dans son visage dévoré sa bouche était demeurée "intacte" ! Elle est un de ces passages essentiels qui relie la créature à son Créateur¹⁰, celle qui permet le "goût" dont Claudel dit dans l'Art poétique qu'il n'est "qu'un toucher plus complet, une compénétration" (Po, 166), l'organe qui permet donc la communion la plus intime avec Dieu.

Il faut ajouter ici quelques commentaires sur cette lèpre que nous rencontrerons encore dans le théâtre de Claudel. Comme tout signe elle est ambivalente, dépendant de la direction dans laquelle est tourné celui à qui elle s'applique. Mais chez les justes, elle est un signe d'extraordinaire ouverture à la Grâce. Si, chez, l'Empereur "le nez a disparu, les yeux ne sont plus que des trous" c'est pour que, dans ces orifices élargis, le Souffle et la Lumière puissent mieux pénétrer. Je renvoie le lecteur à une poésie bien révélatrice à ce propos, intitulée "Aux Léproux de l'Hôpital Saint Louis" à laquelle je reviendrai d'ailleurs plus tard. Pour l'instant, je me contenterai d'en citer quelques extraits :

Comment viens-tu, Grâce de Dieu ?
Par la porte, par la fenêtre,
Par les oreilles, par les yeux,
Par ce souterrain peut-être,
Par ce puits à demi-comblé
Où loge la vérité ?
(...)

Elle dit : Avec le feu !
Elle dit : Avec la torche !
Je viens pour mettre le tison
Aux quatre coins de la maison !

(...)
Cette pauvre maison, tant pis
Si je l'ai un peu démolie !
Ce Dieu, avec toi, ce frère,
Tu ne l'as pas payé trop cher.

(...)
Comment viens-tu Grâce de Dieu ?
Elle dit : Avec le feu !
Elle dit : Avec de l'eau fraîche !
Un bouquet de roses fraîches ! (Po, 781-783)

Ce poème peut aussi servir à expliquer en partie cet aphorisme bien connu de tous les claudéliens, et que l'Empereur maintenant énonce : "Le Mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l'eau" (Th I, 848). C'est là une image qui se prête à une extrême richesse d'interprétation dont la plus commune est que, comme Claudel l'a dit à J. Amrouche : "Le bon Dieu est un être économe qui se sert de tout. Le mal lui-même il s'en sert pour le bien" (MI, 181).. Le Mal, considéré comme le péché, est donc lui-même un signe ambivalent qui peut passer du négatif au positif quand il est retourné dans le bons "sens" par les mains de la Bonne Volonté.

Toujours dans cette optique, on peut considérer le Mal/péché comme une soif qui est un appel à l'Eau. On peut alors rappeler ces paroles du poète à Dieu dans "Ténèbres" : "Je sais que là où le péché abonde, là Votre miséricorde* surabonde" (Po, 422). De même c'est souvent pour répondre à la soif d'un Tête d'Or ou d'une Bibiane que des martyrs comme la Princesse ou Violaine se transforment en fontaines de grâce¹¹.

Pour notre propos qui est l'analyse de cette pièce par rapport à la Justice, il nous semble indispensable d'éclairer cet axiome par rapport à la recherche de l'Empereur, par rapport à sa lèpre et au poème de Claudel sur la lèpre, et enfin par rapport à la coordonnée qui complète cet axiome et qu'on laisse trop souvent dans l'ombre :

Le mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l'eau ; la Justice maintient tout et la Miséricorde recrée tout*. (Th I, 848)

Dans ce contexte, le "Mal" peut être, en effet, compris non comme le péché, mais comme la souffrance*, la lèpre, le "Grand Mal", le glaive de feu de la Justice qui transperce la créature pour rouvrir ses passages et la rendre perméable à la Grâce. Dans ce sens, dans le poème que nous venons de citer, le Mal est bien le Feu pénal qui dévore les détritrus du "puits à demi-comblé" pour permettre à la "vérité" qui y "loge" comme une Source emmurée d'être enfin découverte et de faire monter dans le puits "l'eau fraîche" (Po, 781-783). Qu'est-ce d'autre, cette Eau divine qui peut maintenant remplir ce puits/passage nettoyé, sinon la "Miséricorde" [qui] recrée tout" (Th I, 848) ?

Ces réflexions faites, revenons à notre héros voyageur. Ayant dispersé les rebelles, il fait partager à son peuple le fruit de son expérience. Il dit, précisant sa fonction qui est celle d'un Précurseur et non d'un Rédempteur : "Je n'apporte point la bonne nouvelle, mais je suis celui qui marche devant" (Th I, 848). Il annonce "la domination et la vérité, et la justice" et "le fidèle pacte entre Dieu et l'homme, tel qu'un contrat* d'adoption" (Th I, 848). Ce "contrat" c'est bien entendu la Nouvelle Alliance entre Dieu et son peuple. Mais ce que lui, Empereur, peut déjà donner à son Empire, c'est le remède contre l'infraction des morts, dans la prescription du repos et du sacrifice offerts à Dieu le septième jour. Si son peuple accomplit cette prescription, leur promet-il, "La gloire de la Vision viendra de la Montagne et de l'Ouest" (Th I, 850), en d'autres termes le Christ apparaîtra, comme le soleil couchant du dernier Acte de Tête d'Or.

Le vieil Empereur annonce alors qu'il va se retirer dans un monastère, car, après tout, représentant de l'Ancienne Loi, il craint d'être peut-être trop conservateur pour s'adapter à la Nouvelle et, comme il l'explique : "Je tremble de changer ce qui est. / J'administre dans la nuit et je rends ma justice par le jugement des dés. / (...) / (...) : il est convenable que le vieillard se retire avec pudeur" (Th I, 851). Il laisse donc le trône au Prince Héritier à qui il recommande "une harmonie toujours mûre" dans ses "desseins" (Th I, 852), et à qui il laisse pour guide et soutien le "Bâton Impérial", la Croix qui le "gardera" (Th I, 854). Le vieil Empereur quitte alors sa cour pour l'élever "vers la Montagne" où se trouve l'"asile de paix" des Vieillards mystiques (Th I, 854).

Le nouvel Empereur va se montrer le digne fils d'un tel père. Son premier geste est celui de la prière à Dieu dont il "adore la hauteur" ; un salut au "Ciel inépuisable" dont la "capacité" (Th I, 856) est le "vide" qui constitue "toutes choses", cette ouverture à Dieu qui fait exister la créature "par sa vacuité", tout "comme le vase, comme le soufflet (...) comme un luth" (Th I, 857). Ce vide est celui que nous connaissons si bien¹² et qui chez l'être creux est essentiel au mouvement de l'équilibre respiratoire.

Puis, l'Empereur médite sur sa fonction, et ses paroles sont mémorables :

Et quelle est la fonction auguste de l'Empereur préposé à l'inviolable Milieu ?

Sinon qu'entre le Visible et l'Invisible il maintienne l'éternelle harmonie (...)

(...) ?

J'ai vu dans un temple jadis

Une balance* ayant une lampe à chaque extrémité,

En sorte que chacune pesait par l'autre sa flamme.

Et c'est ainsi que le soleil flamboyant

Et la terre revêtue (...) de la flamme de ses couleurs (...)

(...)

(...) se contrepèsent. (Th I, 857)

L'Empereur a donc la vision du système solaire de l'Art poétique, où le soleil central maintient par son poids les astres autour de lui, et notamment la terre, parée de la flamme de ses couleurs. Mais immédiatement l'Empereur entrevoit un système solaire spirituel, où un autre soleil central fera contrepoids à tout le système stellaire :

Et si l'on met le soleil avec la terre dans un plateau*, sans doute qu'un autre feu*

Leur fait, au delà de ce Vide, contrepoids*.

Et pour moi mon empire n'est pas sur le soleil et la production de la terre.

Mais que j'administre la volonté des hommes par la crainte,

Afin que chacune remplisse son heure avec exactitude,

Et qu'à l'Eternité soit fournie une mesure correcte du Temps.

(Th I, 857-858)

Ayant ainsi défini sa fonction d'administrateur de la juste "mesure", de préposé à la divine balance, l'Empereur implore le Ciel de descendre dans un des plateaux, afin que l'Empire qui se trouve dans l'autre plateau puisse quitter ce sol où il est tombé par la Chute, et puisse rétablir son équilibre vital :

Entends ma prière ! descends, ô Ciel (...)

(...)

Afin que l'équilibre soit maintenu et que, descendant vers nous, nous soyons élevés vers toi, et ne descendions point entre les Morts. (Th I, 858)

Le Ciel écoute sa prière, car le Récitant annonce l'arrivée du soleil qui s'abaisse tandis que pour répondre à ce mouvement, la grande mer de la Grâce vient inviter la terre à se soulever avec elle :

Le soleil (...)

(...),

Il s'avance sur l'autel !

Il descend* ! il s'abaisse ! dans l'embrasement du sacrifice, il baisse !

(...) et à l'instant qu'il disparaît il traverse tout le ciel d'un rayon noir..

Et c'est le moment où, se soulevant* hors de son lit, la grande mer derrière lui

Arrive et avec un grondement vient heurter la terre de l'épaule. (Th I, 859)

Est-il nécessaire de préciser que ce mouvement que le nouvel Empereur a souhaité, et dont le Récitant a la vision, c'est la descente sur la terre du Christ Rédempteur dont la mort sur la Croix, ce moment où un grand "rayon noir" a traversé le ciel, marque la montée de la Grâce, la naissance de l'Eglise qui va distribuer cette Grâce sur la terre.

La pièce se termine dans une vision de la fécondité qui sera apportée à la terre par ce Verbe/Semence, dans la "Surabondance de l'été sur la multitude" (Th I, 859). Ce sera là le rétablissement de l'équilibre, les noces opimes, la "satisfaction, comme la jonction de

l'homme avec la femme", la "communion de la flamme" (Th I, 860). La dernière image de cette fécondité est celle d'une mère qui, "dans ses deux bras, porte attachés à ses deux mamelles un fils et une fille" (Th I, 860). N'est-ce pas là l'image de la Mère de Dieu, ou de l'Eglise, assise sur son trône entre la Justice et la Miséricorde ?

x x

x

Quel énorme progrès de nos thèmes et de nos images dans cette pièce ! Tout ce qui était auparavant, soit implicite, soit incomplet, y devient explicite et achevé. Nous y voyons deux rois/coeurs/balances exemplaires ; le père qui représente l'Ancienne Loi ; le fils qui lui succède pour assurer la transition entre l'Ancienne Loi et la Nouvelle. Le vieil Empereur est plus marqué comme le "coeur", celui qui distribue les Eléments vitaux à l'organisme et est aussi l'Arbre, ce "Chêne héréditaire" qui cette fois ne sera pas "déraciné", mais au contraire, taillé et sculpté par un glaive qui le transformera en Croix, à l'image de son sceptre. Cet Empereur, "arbre qui marche" entreprendra une extraordinaire recherche du Centre, prêt à traverser le feu de l'enfer s'il le faut, pour le trouver. Il le trouvera en effet, et c'est bien ce Centre qu'il montrera fièrement à son peuple à l'intersection des deux bois de son sceptre.

Le Nouvel Empereur, lui, se manifestera moins comme un "coeur" que comme intermédiaire entre le Ciel et la terre, juste Juge préposé à la balance, préparant son Empire à la venue du soleil. Cette venue se manifestera à la fin dans une vision prophétique.

La structure de l'Univers claudélien semble maintenant fort précise : c'est celle d'un immense disque dont l'endroit représente l'Univers du Bien, formé d'enceintes concentriques autour d'un Centre/Dieu (Etre, soleil, etc.), et dont l'envers représente l'Univers du Mal, formé de façon symétrique d'enceintes concentriques autour d'un Centre/Satan (Néant, Lucifer/soleil noir, etc.). Les deux Centres sont face à face comme deux adversaires, et le moyeu qui traverse cette roue est le glaive de la Justice, ce Feu qui est extase dans l'Univers du Bien, et Feu pénal dans l'Univers du Mal. Nous pouvons imaginer le bord de ce plateau comme le point où la créature éloignée de son Créateur peut basculer, passer de l'autre côté et éprouver non plus la gravitation du Bien, mais celle du Mal. Ceci nous aide à mieux comprendre encore ce que Claudel veut dire quand il déclare que le poids

est le "sens du sens".

Dans cette pièce, le champ d'étude est limité à un seul organisme : celui d'un Empire. Les seuls contrats examinés sont ceux qui lient l'Empereur à cet Empire d'une part, et à Dieu de l'autre. Pourtant, ce que cette étude a perdu en largeur, elle l'a gagné en profondeur et nous disposons maintenant d'instruments de recherche beaucoup plus perfectionnés pour poursuivre notre examen de ce théâtre.

CHAPITRE IX

LA VILLE II

Dans la seconde version de La Ville, l'auteur a procédé à un tel remaniement de la version I, qu'on pourrait presque se croire devant une nouvelle pièce. Un des traits les plus frappants de cette version II est la réduction radicale du nombre de personnages. Mais ceux qui demeurent reprennent certaines des fonctions des personnages disparus, et de ce fait, deviennent plus complexes, et aussi moins épisodiques, car au lieu de disparaître à un moment donné, ils peuvent continuer à vivre, soit en reprenant le rôle d'un personnage supprimé, soit en assumant un nouveau rôle.

Pour notre propos, nous nous contenterons de relever dans les personnages les changements survenus et comment ces changements affectent leur recherche de la Justice et les contrats par lesquels ils s'engagent.

Besme, dans cette version-ci, est toujours le riche bourgeois athée de La Ville I, mais sa fonction, son contrat et les images qui les traduisent sont différents. Il n'est plus un parasite, une "reine oisive" (Th I, 312), mais un dieu qui cette fois a un nom, "Saturne, patron des ingénieurs" (Th I, 429). Loin d'être inactif, il se présente comme un "coeur" purement mécanique, un système de distribution actionné par un mécanisme qui ressemble à celui de l'horloge humaine dans l'Art poétique¹. Il prétend être son centre d'énergie, la "roue motrice qui tourne sur elle-même et à qui la courroie s'attache, / Et où par toute la Ville vient prendre vie le peuple des tours (...) le monde des broches et des métiers" (Th I, 430). Mais où Besme va-t-il puiser son énergie centrale, lui qui refuse de reconnaître la Source ? C'est très simple, ce nouveau Besme/savant va remplacer la Source par la "pensée", sa propre pensée attachée à la science, et dans laquelle il se complaît. C'est pourquoi il explique à Coeuvre :

O Coeuvre, tu disais (...) que je saurais assujettir la
poussée de la source (...)

Mais celle de la pensée est la plus forte, et c'est dans la
mienne que toute la Ville

Trouve le principe de son activité et de sa vie. (Th I, 430)

Ainsi, Besme prétend être "Le Père de la Ville", celui qui prétend pouvoir lui fournir "l'eau", ainsi que "le mouvement, et la lumière" (Th I, 430). Mais à ce "coeur" mécanique, correspond une ville inhumaine. Notons que pour Besme, cette ville paraît être essentiellement peuplée de robots : "le monde des broches et des métiers" et c'est à un tel monde qu'il fournit des Eléments déspiritualisés, une lumière qui n'est plus qu'artificielle. En échange de cette lumière, ce "soleil" (Th I, 430) réclame un dû et se flatte de le recevoir :

(...) pas une de ces millions de têtes qui grouillent à mes
pieds
Qui ne me paye loyer, pas une parcelle de la matière
D'où l'opération de l'homme ne sache extraire de l'or
Pour moi.
Car, de même que le soleil (...)
C'est ainsi que l'or (...) m'est nécessaire pour
Cette jouissance universelle (...)
Au-dessus de quoi je suis constitué entre les hommes.
(Th I, 431)

Le contrat, cependant, est aussi peu satisfaisant que dans la version I, et le nouveau Besme s'écrie comme l'ancien : "Plût au ciel que je ne fusse pas né !". Il manifeste son grief en reprenant une partie des images de la version I, mais l'influence des pièces précédentes s'y manifeste : c'est ainsi que dans la "coupe de la mort" (Th I, 315) nous trouvons "l'eau du froid marais" (Th I, 432) de L'Echange. Le thème de la lourde pierre/tombeau de Tête d'Or II, est repris à propos de la ville où Besme erre parfois la nuit : "O pierres ! (...) / L'homme ne sortira point du sépulcre qu'il s'est construit" (Th I, 432). Quand Besme déclare que "rien n'est" (Th I, 326 ; 440), le rôle d'Audivine est en partie repris par Lâla : c'est elle qui se joint à Coeuvre pour supplier Besme de ne pas croire au Néant (Th I, 441). Nous retrouvons Besme dans l'Acte II. La discussion entre les bourgeois et les ouvriers y est reprise par Besme d'une part, Lambert, Avare et Lâla de l'autre. Les arguments employés de part et d'autre montrent fortement l'influence de l'expérience de Claudel et de L'Echange. Avare, le premier exprime le grief des ouvriers auxquels, à cause d'une mécanisation et d'une spécialisation excessive, "toute grâce du travail" a été retirée (Th I, 452). Dans cette version-ci, la nature du grief de la classe laborieuse a donc changé. Il ne s'agit plus d'une simple jalousie vis-à-vis d'une classe oisive, mais d'une revendication à l'égard d'un maître qui ne connais-

sant pas la Grâce n'a pas pu la distribuer ; d'une protestation envers une classe supérieure qui n'est centrée que sur le Néant. C'est ce qu'explique Avare à Besme (Th I, 457) et c'est ce qui va provoquer, prédit-il, la disparition des bourgeois :

Vous vous accumulez comme les papillons qui ont pour corps un ver.

Tout organe qui ne remplit pas sa fonction pourrit, toute pourriture produit le vide. Toute chose vide et qui ne vit plus que par l'écorce cède au vent et à son propre poids. (Th I, 457)

La discussion se poursuit entre Besme et Lambert. Besme réclame son dû, leur travail, aux ouvriers qui se sont mis en grève. Lambert lui demande quelle sera la "fin" de ce travail sans Grâce. Besme lui répond : "Le travail a pour terme le produit et le produit a pour terme l'échange". Il traduit, donc ici, les deux parties du contrat en termes purement économiques. L'ouvrier fournira à Besme la marchandise ou "produit", et Besme rendra à l'ouvrier l'or, symbole de l'échange. Mais Lambert montre la portée sinistre de cet échange et le peu de valeur d'un tel contrat :

Et c'est en effet un échange que vous avez proposé, tendant une main et de l'autre ouvrant la porte de la caisse profonde et noire.

(...)

(...) la pièce ronde que vous mettiez dans la main conférait Un droit sur le monde entier. (Th I, 458)

Cet or cependant, plutôt que de procurer le vrai terme de l'effort qui est la "satisfaction" est devenu le signe de "la consommation de la jouissance" et retourne se placer dans la "main fermée" de ceux qui avaient paru le donner (Th I, 459). L'échange, tel que le pratique Besme, n'est donc qu'un cercle vicieux sans "fin" transcendante. Notons dans cette "caisse profonde et noire" un rappel de l'image de la maison de Pollock avec quelque chose de beaucoup plus sinistre. Cette maison-ci, en effet, n'a même plus de coeur qui fasse "Toc, tac, tac" (Th I, 740) ; elle est centrée sur une sorte de cercueil, l'autre même du Néant.

Mais c'est finalement Lâla qui va tenter d'expliquer son erreur à Besme : au lieu de la "jouissance universelle" (Th I, 431), au lieu de la lumière artificielle de cette froide gemme qu'est la science, il aurait dû rechercher la Sagesse, la vraie lumière de la sagesse :

BESME. - Par la connaissance je me suis placé hors de la connaissance³. (Th I, 467)

Besme, alors, prononce devant Coeuvre ses "dernières paroles". Il confesse, au bout de sa recherche scientifique, avoir retrouvé "l'Ignorance" fondamentale de l'homme (Th I, 468). Ce qu'il avait désiré, c'était de "substituer à la connaissance le contrat" et en s'appliquant à l'étude de la matière de "surprendre l'Etre dans son opération" (Th I, 469). Mais dans le "piège" habile qu'il croyait avoir combiné, il n'a pas pu capter cet Etre transcendant, et c'est pourquoi il s'est trouvé persuadé que le "fond de toutes choses, échappant avec totalité à la capacité de notre esprit", était le Néant (Th I, 468). Aussi son esprit, comme une gemme placée dans l'obscurité, n'a-t-il capté que la "Clarté noire" accordée aux "possesseurs de la science aride", ceux-là mêmes que nous avons vus dans Le Repos, confinés dans l'enceinte de l'Antiscience (Th I, 832). Le symbole de cet esprit purement scientifique, c'est la gemme qu'il lègue à Coeuvre, "ce saphir", "cette goutte de nuit abstraite, prunelle de la primordiale cécité". Peut-être, ainsi remise en bonnes mains, cette gemme connaîtra-t-elle enfin la lumière :

Et si tu sais placer cette pierre sous le feu d'une lampe
ou dans la lumière de la lune,
Tu la verras, bleue, flamboyer entre tes doigts de six
rayons égaux. (Th I, 469)

Ayant donné la pierre à Coeuvre, Besme s'en va et se fait assassiner par les révolutionnaires de la ville. Comme un juste châtiment, c'est sa tête, le siège de sa froide pensée scientifique, qui est tranchée par le glaive de la vengeance (Th I, 469).

Examinons à présent la recherche de Lambert, le frère de Besme, qui, dans cette version-ci, reprend en partie le personnage supprimé de Bavon. Lambert, le "pasteur de cités" (Th I, 420), est un chef politique qui, naguère, avait un contrat avec la ville. Ayant reçu ce qui manquait à son frère, "le sens de l'homme", il était capable de procurer à la cité la "persuasion" de la parole, en échange de quoi la communauté lui rendait la "paix", l'obéissance aux lois. Mais au moment où la pièce commence, Lambert a quasi démissionné de ses fonctions dont il est las :

Il est plus laborieux de conduire les hommes par la persuasion que par le fer.

Labourer la multitude et l'ensemencer de paroles
Est une agriculture pleine de sueurs et de déception ;

j'en suis las.

Une faculté vaine me fut donnée avec l'amour de l'ordre et de la loi :

Le sens de l'homme et ce regard qui perce (...)

(...).

(...) la société des hommes vit par le ventre végétatif,

Et la tête qui pense est pour elle un luxe (...). (Th I, 420)

Si Lambert est las de persuader, la ville ne peut manquer d'être lasse d'obéir aux lois, et rien d'étonnant que le premier édifice qu'on voit brûler en son centre soit le "Palais de Justice" (Th I, 421).

Or, la vraie raison de la lassitude de Lambert vient de ce que l'"été" de sa vie a insinué en lui une "douceur" qui "surpasse la paix" de la cité (Th I, 419-420). Cette douceur est celle des yeux de sa pupille, Lâla où il lit une "promesse" qu'hélas, il ne peut "démêler". Car, Lâla, qui unit en elle Audivine et Thalie, n'adresse aux hommes que l'appel de la Grâce, mais comme toujours, la plupart des hommes, durs de coeur et d'oreille, l'entendent mal et le prennent pour l'appel de la femme. C'est pourquoi cet appel produit dans le coeur de Lambert des sentiments contradictoires, à la fois "peine" et "plaisir" ; "tristesse" et "hilarité" ; "quelque chose de fort" et "de faible" ; l'"allégresse" et l'"amertume", l'"allègement parfait" d'une "réfection mystérieuse" et "un effroi obscur" (Th I, 423). Lâla, musicienne comme Thalie, est la "petite joueuse de violon" qui est venue "éveiller" Lambert du "sombre sommeil" de son "après-midi" (Th I, 424) et, depuis lors, cet amoureux de "l'ordre et de la loi" humaines (Th I, 420), a perdu son sens et son propos. Lambert offre donc un contrat à la jeune fille : "convenons", dit-il, "que nous serons (...) mari et femme". Elle semble acquiescer à sa demande, sans pourtant répondre par "oui" : "Il est vrai, ô mon père adoptif", dit-elle, "que je ne saurais aimer un autre que vous" (Th I, 424). Mais immédiatement les conditions de chacune des parties se révèlent incompatibles. Ce que Lambert veut, c'est emprisonner Lâla dans sa "grande et vieille maison" (Th I, 424), séparée de tous, tandis que Lâla qui a hérité de Thalie, non seulement son goût pour la musique, mais sa violence, exige que Lambert reste parmi les hommes "debout dans la bataille" (Th I, 425).

Quand les Délégués de la ville viennent demander à Lambert d'être le syndic qui règle la faillite de l'Etat, Lambert, très peu enthousiaste, pose ses conditions :

(...) si j'accepte ceci :
Je n'admets point d'avis ni de remontrances, mais je ferai
seul*
Ce qui semblera opportun et bon.
Et les lois ne m'arrêteront pas, mais comme un médecin
(...)
(...)
J'agirai selon que la maladie le commande, et j'emploierai
où il convient le couteau. (Th I, 443)

Il pose à ce contrat une autre condition, c'est que Lâla accepte d'être sa femme. Alors Lâla se détourne de cet homme dont l'art certes est habile, mais qui prétend manier le glaive "seul", et elle refuse le contrat disant : "Je ne l'aime pas et je ne l'épouserai pas" (Th I, 444).

Ayant perdu Lâla, Lambert, tout comme Bavon, exhale sa douleur. Mais c'est sans doute, cette douleur même qui pourra le sauver. En quittant Lambert, Lâla a été pour lui ce glaive qu'il prétendait être; elle l'a blessé de son "perçant aiguillon" et cette "très chère douleur" fait en son coeur sourdre l'"eau des larmes" (Th I, 448), la Source perdue. Au lieu d'épouser égoïstement sa pupille, il va épouser la "désolation" dont il va baiser le "visage terreux" dans "le milieu", répétant le geste de Bavon qui voulait accoler sa bouche à celle du grand vieillard maigre⁴. Le lieu bas où Lambert se retire n'est pas, dans cette version-ci, la ville, mais un cimetière, "envers" de la ville et "autre jardin" que celui de Besme (Th I, 456).

Nous l'y retrouvons à l'Acte II où Lâla qui a quitté Coeuvre, vient l'y rappeler comme la Sagesse des Proverbes conviera les hommes au festin de Noces, préparé pour ceux qui ont "faim et soif" (Th II, 1213) ; en fait, Lambert, en creusant sa fosse, est "comme l'ouvrière qui fait la robe de noces"* (Th I, 449). Lâla, à ce carrefour de la mort, vient l'appeler par son nom : "Lambert de Besme !", et il lui dit :

(...) sors de ta fosse, viens ! Car la table est mise et tous viendront dans la joie prendre le pain et le vin, et nul n'en sera écarté. (Th I, 450)

Par trois fois elle l'appelle, par trois fois il la repousse, préférant la ville des morts à celle des vivants où elle veut le faire entrer (Th I, 450-451). Ils sont alors rejoints par Avare, Besme et Coeuvre. Lambert, alors, prend part aux discussions qui les opposent, jusqu'au moment où Lâla lui dit : "Lambert, c'est bien. Va, c'est assez !" (Th I, 461). C'est sa mort qu'elle lui annonce et elle lui conseille de s'éloigner pour la subir seul, comme il convient. Pourtant, avant qu'il ne parte, elle lui laisse voir son vrai visage, celui de la Grâce qu'il n'avait pas su reconnaître, et qu'elle lui dévoile à son heure dernière :

Regarde-le. O mon père adoptif, comprends-tu maintenant pourquoi je te l'ai refusé jusqu'à cette heure ?
(...) fort est le visage de la jeune femme (...)
Mais il convenait que le mien fût réservé au déliement d'un noeud, ami, plus serré et plus profond.
Irrémédiable, ô Lambert, est ta liberté !
Que t'occupes-tu de la liberté des autres, alors que t'est acquise celle-ci ? (Th I, 461)

Cette fois, plus de doute comme avec la mort ambiguë de Bavon : si la Grâce elle-même lui dévoile son visage au moment de la mort, si elle lui garantit qu'il s'est acquis la véritable liberté, alors, peut-on douter que Lambert soit sauvé ? Ce que la Grâce n'a pu lui donner dans la Joie, elle le lui a donné dans la Douleur, et c'est sa souffrance à laquelle est venue au dernier moment s'unir la Miséricorde, qui lui a permis de terminer heureusement sa triste recherche.

Dans cette version-ci, le rôle d'Avare n'a pas été essentiellement modifié. L'auteur, cependant, y a ajouté certains signes qui éclairent davantage son rôle de justicier du talion⁵. Il se présente en effet, comme le fils et le continuateur d'un roi noir, d'un sinistre juge :

La paix n'est point dans le repos. Ce n'est point le repos que je désire.

Mon père était un magistrat, un homme rouge avec une barbe noire, comme le Roi de pique.

Et il prit ma mère de force et il la maintenait dans la règle et la terreur.

Et moi, je suis son fils et je marche où il faut aller avec une dévotion de recors⁶. (Th I, 420)

Dans cette optique, Avare devient beaucoup plus le représentant de l'Ancienne Loi qui prit et maintint l'humanité par la force, la règle et la terreur, et dont l'arme, l'épée, était la barbare "pique".

S'il voit avec allégresse brûler le "Palais de Justice" au centre de la ville (Th I, 421), c'est que ce Palais n'était qu'une fausse justice, une "vieille paille" au milieu de la prison que l'homme s'était bâtie (Th I, 421-422).

Il ajoute :

Je frapperai cette habitation de corruption,
Et comme un huissier qui apparaît chassant le peuple avant
qu'on ne fasse la cérémonie,
Je ferai reculer du lieu la race humaine.
L'heure est venue* ! Et c'est pourquoi je suis saisi de joie
en voyant ce feu,
Comme quelqu'un qui (...) dans la nuit, (...) voit une lumière
paraître. (Th I, 422-423)

La violence d'Avare n'est donc pas inutile. Avare représente non seulement la vengeance de l'Ancienne Loi, mais le précurseur de la Nouvelle Loi, celui qui purifie et fait place nette, car "l'heure est venue".

Nous avons déjà examiné à propos de Besme comment dans la discussion de l'Acte II, c'est Avare qui exprime le grief de la classe ouvrière. C'est là aussi que Lâla, la Grâce, va faire appel à lui dans un débat qui rappelle les luttes entre la Justice et la Miséricorde des premiers Mystères moyennâgeux :

LALA. - Oublie l'injustice et l'angoisse, laisse-toi vaincre par la tranquillité.

(...) Maintiens ce qui est.
(...)

Aie compassion* de l'antique Ville et ne la détruis pas.
(...)

AVARE. - (...)

Que d'autres (...) s'attachent à maintenir avec la "Nécessité" un accord imperturbable ;

Pour moi (...)

Comme un aigle qui naît, je traverserai mon oeuf de la tête !

(...)

(...) l'heure est venue et (...) Mars entre au Lion.

Et la naissance aussi est un signe, d'hommes tels que vous en voyez un devant vous, Avare. (Th I, 465-466)

Or, tout à coup, Avare se définit comme "coeur" par opposition à Besme qui, lui, avait voulu remplacer ce coeur par la seule "pensée", et il lui dit :

Je ne pense pas comme vous pensez. Je suppose, Besme,
Que tu as apprivoisé ton coeur et que tu le conduis où tu
veux, comme le boeuf herbivore

(...)

Pour moi, je l'ai posé mon maître et je l'écoute
Comme un vieillard doué d'une sagesse inexplicable.

Il est ancien dans ma poitrine, et depuis le commencement de
l'homme ceci sous ma cinquième côte continue le battement du
coeur perpétuel.

Origine et principe (...)

Et, comme l'heure sonne quand la dent de la roue atteint le
déclenchement,

La décision est à lui, avec la mise en marche, et notre
volonté

Se rythme sur son mouvement.

Il est en nous et nous sommes en lui, car, à chaque respira-
tion, il nous reçoit

Tout entiers dans sa cavité et nous en expulse. (Th I, 466)

Avare est donc, dans cette optique, un homme juste, coeur réglé sur le
"coeur perpétuel", mais aussi coeur "ancien" réglé sur l'ancienne Loi
de la vengeance, préparant, mais sans s'unir à elle encore, les voies
de la Miséricorde.

Après cela, Avare, comme dans la version I, va mettre la ville à
feu et à sang. Mais quand nous le revoyons à l'Acte III, nous ne
retrouvons plus ses déclarations d'une "justice avare" et sa moquerie
de Pasmé qui jetaient un jour douteux sur son rôle de justicier⁷.
Nous ne retrouvons plus son entourage de gens cruels et rapaces, les
Graillard, Coeurdours et Longuoreille. Nous trouvons de nobles soldats,
Gérin et Thyrsée, qui évoquent moins la destruction en soi, que son
action purificatrice :

THYRSEE. - (...) Ores, c'est bien ; tout est fini.

Quand dans le feu de la foudre* la mer comme une tête
Vient taper de la corne sa limite (...)

On croirait que l'abîme se lève*, et que, recouvrant la terre,
Il va la racler comme un râteau, remportant avec lui

Une moisson de paille, le fumier mélangé aux villes des êtres
humains :

Mais au matin, qui ne sourira de la voir plus bleue (...) ?

(Th I, 471)

Il est intéressant de comparer cette image à celle de la fin du
Repos⁸ (Th I, 859). Dans les deux cas, le mouvement de balance est
le même. Le Feu descend sur la mer et celle-ci se soulève. Mais dans
Le Repos le mouvement de descente correspondait à la venue du Christ,
à un don gratuit du Ciel qui se complétait par une montée de la Grâce.
Tandis que dans La Ville II, la descente a été celle du Feu pénal, de

la foudre/glaive, qui a fait son oeuvre de Justice, complétée elle aussi par le nettoyage final de la grande marée. Alors, la terre se révèle de nouveau dans la tendresse bleue du matin et Gérin salue l'"immensité aérienne" :

Je salue le frais matin, je salue le printemps qui a fait toutes choses nouvelles.
Le marronnier a fait crever l'asphalte où il était enfermé,
Et libre, nuptial (...), il agite ses panaches (...).
L'eau et l'ardeur du ciel ont nettoyé les latrines (...).
(...)
Il me paraît bon et légitime de vivre (...). (Th I, 471-472)

C'est après cela qu'Avare rejoint ses hommes et, comme dans la version I, se déclare satisfait, puis annonce son départ, remet le pouvoir à Ivors, et va se "livrer" à la voix qui l'a appelé (Th I, 472 à 475). Mais avant de partir, il prononce ces paroles bien significatives :

Ecoute, Gérin, Thyrsée ! et toi, mon fils Ivors !
Ne vous souvenez plus d'Avare, il n'est plus. - (...)
Et connaissez que la Justice n'est point séparable de la
Connaissance (...). (Th I, 474)

Avare, la Justice du Talion, "n'est plus". La nouvelle Justice sera basée non plus seulement sur le "coeur ancien", mais sur la "Connaissance", sur le Verbe Rédempteur et l'Esprit miséricordieux.

C'est le personnage de Coeuvre qui s'est le plus développé dans la version II, car il reprend non seulement en partie le rôle de Ly, dans l'Acte I, mais aussi celui de Ligier dans l'Acte II, tandis que dans l'Acte III, il réunit en lui ceux du Messager et des trois Consacrés.

Dans l'Acte I, c'est lui que nous trouvons dans le jardin de Besme, définissant pour ce dernier la fonction du poète, mais comme il est un poète juste et non pas, comme Ly, un poète qui a "fait une trahison contre [sa] langue" (Th I, 310), il peut cette fois qualifier la "parole" qu'il restitue⁹ :

O Besme, je ne parle pas selon ce que je veux (...)
Et je ne saurais expliquer d'où je retire ce souffle*, c'est le souffle qui m'est retiré.
Dilatant ce vide que j'ai en moi, j'ouvre la bouche,
Et, ayant aspiré l'air, dans ce legs de lui-même par lequel l'homme à chaque seconde expire l'image de sa mort,
Je restitue une parole intelligible. (Th I, 428)

Comme Ly dans la version I, Coeuvre est malheureux, bien que pour des raisons différentes. D'abord, poète "musicien" il a du souci pour "trouver les harmonies de la note qu'il entend" (Th I, 426). La mesure qu'il cherche, c'est cette mesure musicale très souple qui devrait prendre appui non sur le syllogisme, comme la pensée de Besme, mais sur la métaphore, organe de la Nouvelle Logique : c'est cela qu'il explique à Besme (Th I, 427) dans un discours où s'annonce toute la théorie artistique de l'Art poétique¹⁰. Coeuvre doit, en vérité, fort bien remplir son contrat de poète/musicien, "coeur" situé entre Dieu et les hommes, puisque Besme le loue :

(...) quand tu parles (...)
(...) la paix en nous peu à peu succède à la pensée.
Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole
sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde.
(Th I, 428)

C'est alors que le "souci" de Coeuvre se précise. Ce n'est pas seulement qu'il a du mal à "trouver les harmonies", mais c'est que le Souffle qu'il reçoit et qu'il restitue si bien, il ne connaît pas Celui qui l'émet :

(...) ô Besme, (...) tu as proprement découvert mon mal.
Je suis environné par le doute et j'éprouve avec terreur
l'écho.
Toute parole est une explication de l'amour, mais bien que ce
coeur en soit rempli,
Qui m'aime, ou qui peut dire que je l'aime ? (Th I, 429)

Coeuvre, comme le "Promeneur" de Connaissance de l'Est, comprend "l'harmonie du monde", mais n'a pas encore pu en surprendre "la mélodie" (CE, Po, 85). Son esprit est capable de trouver les lois harmoniques qui règlent l'accord, mais il n'est pas capable d'embrasser la Totalité de la Mélodie qui donne son sens complet à chaque accord, ce Tout que justifie la partie.

Or, Lâla se présente à lui et le loue à son tour pour ces "paroles intelligibles" qui "comme de l'eau, jaillissent" de lui et font remonter ceux qui l'écoutent "comme à une source" (Th I, 433). Mais il prend ses paroles pour une moquerie (Th I, 433) et se plaint de ce que maintenant personne ne le comprenne plus : " (...) mon bruit n'est pas entendu. / Et c'est en vain que j'attends" (Th I, 434). Lâla, cette "joueuse de violon" (Th I, 424), cette musicienne supérieure, se manifeste alors par un chant d'oiseau :

(...) pendant que je suis encore libre et seule, je chanterai,
comme un oiseau qui chante par phrases soudaines !

Quelle paroles d'une lèvre pure

Echangerai-je contre cette nuit que je respire ? et par
l'accent de quelle voix

Remplacerai-je le songe du sommeil ?

Je veille quand tous dorment ! (...). (Th I, 435-436)

Ne retrouvons-nous pas ici la Princesse de Tête d'Or II, veillant dans
le palais de son Père et se manifestant dans la nuit comme la voix du
divin rossignol¹¹ ? Ce chant n'est-il pas cette mélodie que Coeuvre
attend si désespérément et qu'il n'a pas encore appris à reconnaître ?
Pourtant, il unit sa propre voix à celle de la musicienne et c'est
leur duo qui exprime la "Bénédiction" au ciel étoilé (Th I, 436) et
reprend la louange d'Audivine et des jeunes gens de la version I,
adressée à une lune bénéfique :

COEUVRE. - Salut, signe ! Salut, Face ! Je te louerai,
ô Lune...

LALA. - ... Parce que tu es là, rayonnante !

O toi qui par la nuit témoignes du soleil que tu vois !

COEUVRE. - Parce que (...), comme une femme

Que l'on ne voit point pendant le jour, tu nous visites à
l'heure du sommeil, resplendissante,

Ou occulte, jusqu'à ce qu'au soir nous revoyions dans le ciel
ton signe. (Th I, 436)

Cette lune qui est la Grâce, de même qu'elle était le signe d'Audivine,
semble être celui de Lâla qui, ici, reprend son rôle. Lâla n'est-elle
pas cette Grâce/lune qui visite les hommes à "l'heure du sommeil" ?
Nous avons vu comment le chant de son violon avait tiré Lambert de sa
sombre sieste¹². N'a-t-elle pas été pour lui "occulte" jusqu'au moment
de sa mort, quand elle lui a montré sa face "resplendissante" et qu'il
l'a enfin reconnue¹³ ? Or, le même malentendu va se produire pour
Coeuvre. Lorsque s'étant détournée de Lambert, Lâla appelle Coeuvre et
s'offre à lui, c'est en effet "sans joie" (Th I, 445) qu'il la contemple.
Il la prend pour une encombrante épouse mortelle qui va le détourner
des "noces opimes" (Po, 199) auxquelles il se sentait convié :

Et je suis comme un médecin qui allait se marier

Et qui, rencontrant un malade sur son chemin le ramène chez
lui, et il ne pense pas à la maison de ses noces* qui l'attend,
pleine de ses frères et de ses amis, davantage. (Th I, 445)

Il ajoute avec une certaine amertume :

Réjouis-toi, mon âme !

(...)

Qui es-tu pour convoiter un autre bonheur ?

Puis, à Lâla : "Relève-toi donc, ma joie. Sois ma femme" (Th I, 446).

Coeuvre vient donc, croit-il, de renoncer à sa recherche pour s'engager dans un contrat où sa partenaire ne lui a rien promis, mais lui a seulement crié : "Aie compassion de moi" (Th I, 445). C'est donc dans un geste de générosité pure qu'il s'arrête près de Lâla comme le bon Samaritain de l'Evangile. A l'encontre de Lambert, il ne fait pas de la possession égoïste de Lâla la condition de son dévouement aux hommes. Au contraire, il renonce à son propre rêve pour se dévouer à elle. Il en prend "charge" et porte cette Grâce occultée, cette Lâla cachée par son "voile", comme un lourd et pesant fardeau, comme une douloureuse Potence (Th I, 446), en qui il ne reconnaît que la "femme", l'"amère amie" (Th I, 447). C'est sans doute cette générosité de Coeuvre qui lui vaudra que cette Grâce qui s'est détournée de Lambert, demeure avec lui jusqu'au moment où elle aura parfait son éducation et lui aura donné un fils modèle, qui dans cette version-ci ne sera autre qu'Ivors, le futur roi de la cité. Alors, elle le quittera pour se rendre chez celui qui a grand besoin d'elle, Avare, la Justice du talion qui, lui aussi, va se demander ce qu'elle est venue faire chez lui (Th I, 454), car elle "ne couche point dans [son] lit et ne l'a point laissé toucher même [sa] main" (Th I, 454). En fait, Avare ne consentira à rejoindre sa voix qui l'appelle, qu'une fois son oeuvre vengeresse accomplie.

Voilà maintenant Ivors investi d'une nouvelle dimension, car fils adoptif, disciple et héritier d'Avare, la vengeance, il est aussi le fils du mariage avec la Grâce de Coeuvre, le généreux. De sorte qu'en lui la Justice s'unit à la Miséricorde. Il a le sens du sacrifice purificateur que lui a enseigné Avare, mais il a aussi le sens de la beauté et de l'harmonie qu'il a hérité de Coeuvre, et c'est pourquoi il repousse toute idée de violence comme de jouissance et dit :

(...) L'ordre

Réside dans le sacrifice ; il faut que le sacrifice paraisse beau. (Th I, 477)

Comme ce jeune héritier s'interroge sur sa fonction de prince, prince qui, il le sait, n'est point le "principe", son père Coeuvre, devenu évêque, apparaît devant lui pour l'instruire (Th I, 477).

Coeuvre alors raconte comment il a accompli sa recherche, précédé dans la nuit par cette "torche" (Th I, 478) qu'il avait levée en soulevant Lâla. Ainsi éclairé par la Grâce, comment ne serait-il pas arrivé au but de sa recherche ? Il découvre le Centre, les "noces opimes" de "l'étreinte", "l'unité" où il a trouvé "le ravissement" (Th I, 479) et qui lui a permis de découvrir la mélodie qu'il cherchait. Aussi, à ce moment, a-t-il "compris l'harmonie des choses dans leur accord et dans leur succession"* (Th I, 479). Voilà pourquoi, comme Saint Thomas d'Aquin après la vision de la fin de sa vie, il s'est "tu". Sa musique est maintenant celle du silence. Il s'est donné à Dieu complètement en se faisant évêque. Et c'est comme représentant de l'Eglise qu'il vient enseigner à Ivors un nouveau contrat avec la ville, un "pacte" pacifique, auquel il invite ce prince à s'engager (Th I, 480).

A Ivors qui lui demande qui est Dieu, il répond :

Je l'ignore, ô mon fils, et tel est justement* mon grief
Et ce dont à côté de l'améthyste, rit à mon doigt
comme une étoile cette pierre bleue que me donna Besme.
(Th I, 481)

Ici, arrêtons-nous un instant. D'abord, pour Claudel, c'est avec justice que l'homme éprouve la douleur de ne pas connaître un Dieu dont il s'est lui-même séparé par la chute. De plus, le grief, en provoquant son désir, sa soif, est précisément l'élément qui peut ramener la créature à Dieu. Cela vaut aussi la peine de considérer les deux bagues que porte Coeuvre. Le saphir lui avait été, nous nous en souvenons, légué par Besme qui l'avait appelé "prunelle de la primordiale cécité", capable de donner seulement "six rayons égaux" (Th I, 469). Il aurait donc toujours manqué à ce saphir une des couleurs spectrales nécessaires à la reconstitution de l'unité que constitue la lumière solaire. Or, pour compléter ce prisme, Coeuvre a placé à son doigt, à côté de cette pierre aux six rayons, la couleur qui lui manquait, le violet de l'améthyste. Celle-ci va être la digne pierre qui, complétant celle de Besme, va servir de fondation à la nouvelle ville. En effet, Claudel dans "La Mystique des pierres précieuses" (Pr, 339-354) a dit de l'améthyste qu'elle était la pierre de "la Résurrection de la chair et[de] la vie éternelle, suprême

assise de la Jérusalem céleste" (Pr, 348). Et si la pierre de Besme "rit" maintenant au doigt de Coeuvre, ne serait-ce pas parce qu'elle symbolise la Joie de la Science qui a trouvé son complément dans la métaphysique et est devenue "Sapience" ? Et l'union de toutes les couleurs des pierres précieuses ne serait-ce pas "ce que nous appelons la Communion des Saints" (Pr, 348) ?

Mais revenons-en à la leçon qu'enseigne Coeuvre au jeune prince qu'il va sacrer. Ivors avait réclamé un sacrifice qui "soit beau". Coeuvre lui dit ce qu'est ce sacrifice : c'est la soumission de la créature au Feu :

(...) l'homme immortel est susceptible d'une flamme inextinguible en laquelle tout entier

Il se consomme en se consumant. (Th I, 482)

Il explique avec une douce ironie le "juste" grief de la créature envers son Créateur, cet avare créancier qui a la traîtrise de réclamer à son débiteur non seulement son fonds, mais les intérêts, et même, suprême astuce, s'arrange pour planter au sein de ce débiteur une semence de Feu, l'amour, qui le fait consentir à cette restitution à la fois si aimable et si cruelle :

Je me plaindrai de cette avarice du Créateur qui veut ne rien perdre de sa créature et retrouver le fonds avec l'intérêt !
J'accuse la trahison

De cet assentiment intérieur qu'il a déposé en nous comme une semence ignée,

IVORS. - Cela que nous appelons l'amour ?

COEUVRE. - Oui, et c'est là que l'iniquité est manifeste.
(Th I, 482)

Ivors comprend fort bien que Coeuvre ironise, et il demande alors à qui il faut adresser ce grief qui est le partage de tout homme :

IVORS. - Qui accuserons-nous, prêtre ?

COEUVRE. - Toute rupture de l'équilibre suppose une cause et, si

Une autre assiette n'est acquise, comporte le rétablissement.
Or, (...), nous savons

Que tout l'homme dans le premier homme a forligné à son principe,

(...)

L'homme, s'étant soustrait à Dieu, doit être restitué,

(...)

Je veux dire substitué.

Aucun homme n'aurait pu offrir à Dieu que l'homme qu'il est, avec imperfection,

Et non ce par quoi il est homme, c'est-à-dire l'image de Dieu, qu'il vit.

Dieu seul pouvait restituer Dieu à Dieu,

Et c'est pourquoi tu lis qu'il s'est fait homme. (Th I, 484)

Dans cette Version II, l'"inflexible fléau" de la balance s'incline enfin (Th I, 401)¹⁴. Car aux larmes trop peu pesantes de la créature viennent s'ajouter, comme à la fin du Repos, le poids du Fils qui va lui-même payer la dette au Père, et qui descend dans le plateau du sacrifice pour faire remonter le plateau de l'humanité et amener le "rétablissement" de "l'équilibre" (Th I, 484). Encore faut-il pour faire le poids qu'à son sang, comme dans le Calice, se mêlent ces larmes de la créature, cette part infime mais nécessaire au rachat. Cette part, l'homme n'est pas toujours prêt à la donner :

C'est la douleur du Fils de Dieu

De ne pouvoir présenter à son Père tout* l'homme dans le mystère de l'ostention. (Th I, 485)

Mais cette part, Ivors va la donner. Ayant écouté attentivement l'enseignement de Coeuvre, il accepte son contrat : "Soit !" (Th I, 486). Il affirme sa foi et Thyrsée, au nom de son peuple, l'accepte à sa suite (Th I, 486). Ivors demande alors à Coeuvre comment il va constituer cette société nouvelle entre les hommes, et Coeuvre lui répond qu'il ne peut lui donner une "recette" qui soit valable pour tous les temps et toutes les circonstances, car "l'accord et la justice entre les hommes", ne réside pas dans "la vertu d'aucun arrangement automatique" (Th I, 487). C'est dans la "vision" du "soleil" que toute chose doit inventer à chaque instant "sa forme et sa vie" (Th I, 487). L'automatisme avait été l'erreur de Besme, et le "vitalisme"¹⁵ la leçon de Lâla qui a appris à Coeuvre à adapter les Lois de l'harmonie à la Forme de la mélodie, adaptation nécessaire pour garder la juste mesure.

Cela posé, Coeuvre révèle à Ivors sa fonction de roi/coeur :

Et qu'est le Roi (...)

Sinon le coeur* placé dans le milieu des organes ?

Tel qu'un autel sur lequel toute la matière vient se consumer, chaque coup qu'il bat

Présente tout le sang au mariage brûlant de l'air divin

Et envoie la vie jusqu'aux extrémités des organes.

O mon fils ! lorsque j'étais un poète entre les hommes,
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
Et je le définissais dans le secret de mon coeur cette fonction
double et réciproque

Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue*, dans l'acte
suprême de l'expiration,

Une parole intelligible.

Et de même la vie sociale n'est que le verset double de
l'action de grâce ou hymne,

Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue*
l'image. (Th I, 488-489)

On ne peut être plus explicite. Que manque-t-il encore à Ivors, ce
jeune prince qui connaît maintenant la beauté du sacrifice du Feu et
qui sait qu'il sera le coeur/autel où il devra accomplir ce sacrifice,
à l'image du Christ, au nom de son peuple ? Que lui manque-t-il encore,
sinon peut-être la Grâce ? Elle ne peut manquer de venir déposer son
sceau sur le contrat du nouveau roi et, en effet, à peine Coeuvre a-t-il
fini son discours, que Lâla fait son apparition.

Ivors, cependant, veut repousser cette "mer miroitante" en
laquelle il croit reconnaître le principe du déséquilibre auquel ses
nouvelles fonctions doivent l'opposer. Il préfère rester sur "terre"
et prendre uniquement pour guide un "ciel" dont l'"exacte astronomie"
révèle l'harmonie. Alors Lâla se justifie et se plaint à la fois
avec amertume. Les hommes sont trop "fous" pour comprendre son message
de Grâce. Loin d'être un principe de déséquilibre, elle est cette mer
de Grâce qui porte le "nageur" (Th I, 489) ; celle qui se soulève pour
répondre à la descente du soleil ; qui vient frapper la terre de ses
"coups soudains" (Th I, 490)¹⁶, non pour faire vaciller la créature,
mais pour la réveiller de son inertie, pour lui donner l'"essor" qui
le relève de sa Chute, le "départ" qui le met sur le chemin de la
recherche. Coeuvre, lui-même, le seul homme qui l'ait possédée, ne
l'a pas entièrement comprise, car quand il l'a rencontrée, ironie
suprême, il l'a trouvée "lourde et pesante" (Th I, 446) et n'a pas
reconnu en elle la mélodie qu'il cherchait :

Car Coeuvre n'est pas comme un oiseau, mais comme un lion (...)
Mais moi, comme un oiseau que l'on entend sans le voir
Chacun se plaît à attacher son sens* à ma mélodie. (Th I, 490)

La Grâce elle-même, vue par le regard de l'homme, apparaît donc comme
un signe ambivalent et contradictoire. Mais c'est précisément par le
défi qu'elle lui lance qu'elle l'éveille de son inertie, c'est par son
apparente trahison qu'elle lui perce le coeur de son aiguillon et,

l'appelant et fuyant en même temps devant lui, l'oblige à la poursuite dans le chemin de la recherche. Ce n'est qu'au moment où il meurt qu'elle le prend dans ses bras, comme la Princesse de Tête d'Or, ou qu'elle lui dévoile son vrai visage, comme Lâla elle-même avec Lambert. C'est ce qu'elle tente d'expliquer à Ivors dans cette tirade célèbre :

Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même.

(...)

Je suis la vérité avec le visage de l'erreur (...)

Qui m'entend est guéri du repos pour toujours (...)

(...)

Qui a commencé à me suivre ne saurait plus s'arrêter.

(Th I, 490)

Ivors, ce "jeune aigle" dont l'oeil "est encore faible et s'arrête à l'enveloppe" (Th I, 483) ne la reconnaît pas plus que les autres et lui demande de les laisser à leur besogne d'hommes. Elle s'en va donc, du moins en apparence, car comment pourrait-elle désertier ce fils chéri, le "fruit" de son union avec Coeuvre (Th I, 489) ? Ivors alors, se tient prêt à remplir son contrat, avec l'assistance de son père, comme semble l'indiquer le "nous" qu'il emploie dans son discours final :

Pour nous, nous établissant dans le milieu de la Ville, nous constituerons les lois. (Th I, 490)

La pièce se termine sur ce mot de "lois" qui manifeste le désir d'Ivors de fonder la nouvelle ville sur la Justice.

x x

x

Dans cette seconde version de La Ville, la notion de Justice se rapproche de plus en plus de celle de l'Art poétique. L'image du "coeur" y est maintenant très claire (Th I, 488-489) et les domaines où ce roi/coeur, intermédiaire entre l'invisible et le visible, est appelé à fonctionner se multiplient. Nous trouvons le domaine scientifique avec Besme, l'horloge mécanique ; le domaine politique avec Lambert maître de la persuasion d'une part, et Avare le Roi de Pique de l'autre ; nous trouvons le domaine poétique avec le jeune Coeuvre, et le domaine religieux, avec Coeuvre/évêque, le brave

"lion" qui, dans chaque domaine, semble remplir justement son contrat. Nous avons enfin le domaine déjà exploré du royaume dont Ivors, espérons-le, saura être le coeur juste.

Comme pour Tête d'Or II, la recherche des héros s'affirme souvent comme une réussite beaucoup plus positive que dans la version I. Besme, avant de mourir, semble touché par la Grâce. Lambert aussi. Avare est visité par elle et, dans sa besogne de glaive vengeur, se présente plus comme un purificateur que comme un injuste fléau.

Du point de vue des images, ce qui semble s'affirmer ici c'est le développement des motifs musicaux associés à la Grâce. Déjà dans La Ville I, Thalie est celle qui sait "chanter et danser" (Th I, 332)¹⁷. Dans Violaine I, l'auteur a choisi le nom de son héroïne parce qu'il évoque "la viole et la violette, la musique et la fleur" (Th II, Notices, 1392). Dans L'Echange, les notions musicales sont implicites car, comme l'a dit Claudel à J. Amrouché : "dans ce drame (...)" Plutôt que d'un échange, il me semble qu'il s'agit d'un concert. (...) chacun acquiert une valeur en somme de provocation. De même dans un concert la valeur du violon ou de l'alto est provoquée (...) par le dialogue de l'autre violon et du violoncelle. Et le mot Echange aurait plutôt dans ce drame une valeur musicale" (MI, 99-100). Dans Le Repos, nous trouvons pour accompagner la retraite de l'ancien empereur, le tintement d'une cloche mystique (Th I, 854). Tant qu'elle est "dans la forêt", elle répète un mot à la fois "plein de bonheur et de mélancolie", mais hors du temps, "quand le vase déborde" (Th I, 855) ce mot, proféré "dans le ciel" perd sa mélancolie pour devenir "plein d'innocence et de suavité" (Th I, 856). Autrement dit, ce n'est qu'au ciel qu'elle perd son ambivalence et est comprise dans l'unité de la Joie. Dans Tête d'Or II, la Princesse se manifeste comme la voix du rossignol au chevet de Cébès mourant et lui aussi ne semble comprendre la douceur de cette voix que quand il meurt (Th I, 196 ; 228)¹⁸. Finalement, dans La Ville II, Lâla la Grâce musicienne semble cumuler les personnages de Thalie, de Violaine la viole, et de la Princesse rossignol. Elle est à la fois la "petite joueuse de violon" (Th I, 424)¹⁹ et aussi l'oiseau qui fait entendre sa "mélodie" (Th I, 490)²⁰. Comme la cloche mystique, tant qu'elle se fait entendre "dans la forêt" de ce monde, sa musique est ambiguë, éveillant au coeur de l'homme des sentiments contradictoires. Mais au moment de la mort, ce chant n'est plus "voilé" et se révèle dans sa plénitude.

Nous avons donc assisté au développement d'un thème musical qui a fait de la Grâce non seulement celle qui transmet les éléments

divins, le Feu, l'Eau et le Souffle/semence, mais celle qui devient le chant de ces éléments, le gazouillement de la mer (Th I, 399), le bruit du flux et du reflux, le doux murmure du vent dans les branches (Th I, 183 ; 428), la musique elle-même qui réveille, séduit, entraîne le héros claudélien dans le chemin de la recherche.

Et ce thème est significatif pour notre propos. Nous sommes maintenant de plus en plus persuadés que la Justice véritable ne sera pas celle des Lois rigides, mais celle de Mesures musicales adaptées aux formes d'un Univers organique, harmonisées à la fois à Dieu, à l'homme, et à la mélodie du temps.

CHAPITRE X

LA JEUNE FILLE VIOLAINE II

Dans Violaine II, l'état de désordre est moins souligné que dans la première version. Nous y trouvons toujours les commentaires de Vercors et de Hury sur la méchanceté générale de ce pays de "volerie" (Th I, 588 ; 498), mais la lamentable bande de mendiants de l'Acte III a disparu. De plus, si Vercors quitte sa famille, ce n'est plus pour répondre à l'appel de son "pays", de la patrie spirituelle dont il a soif. C'est pour répondre à un devoir plus pratique : il a eu un frère cadet paresseux, beau parleur et coureur qui rappelle étrangement Laine et qui est allé s'installer en Amérique (Th I, 584-585). Ce frère vient de mourir et laisse une femme et des enfants dans l'embarras. Vercors justifie ainsi mieux son départ devant la mère :

(...) Toute tâche est bonne et j'ai fait la mienne. Elle comportait son salaire et je l'ai reçu.
Maintenant il y a autre chose à faire,
Car à quoi servirait le fort et le sage,
Sinon à porter la charge de l'infirmes et du fou ?
(Th I, 585)

Quand il essaie de former Hury à son image de "coeur" juste¹, il se fait plus explicite encore :

Et moi, pendant trente ans, j'ai possédé ce bien,
En bon père de famille*, faisant ma tâche comme le Soleil*,
avec affection !
Car l'homme juste n'a pas besoin de savoir
Le pourquoi et le comment, mais de faire seulement
La tâche qu'il a devant lui, avec patience (...).
(Th I, 589)

Au moment où il va donner Violaine en mariage à Hury, il recommande à sa fille aînée de lui garder son amour, soulignant ce rôle de bon père que lui, Vercors, a été, ainsi que la générosité, la gratuité de l'amour de ce père, dans le "contrat" qui l'unit à ses enfants :

Quand tu auras un mari, ne méprise point l'amour de ton père.
Car tu ne peux rendre* au père ce qu'il t'a donné*, la vie.
(...)
L'enfant qui naît la reçoit pour héritage, et elle est

appelée la reconnaissance. Connais, ma fille, ton père !

L'amour du Père

Ne demande point de retour, il ne fait point apport dans un contrat*, et l'enfant n'a point besoin qu'il le gagne ou le mérite.

C'est son bien, c'est son patrimoine (...)

(...) sa justification contre le monde ! (Th I, 590)

Avant de partir, il écoute les voix des oiseaux, la musique spirituelle de son domaine, et le tic-tac du coeur intérieur qui le rythme :

Le loriot siffle dans le milieu de l'arbre rose et doré !

(...)

Prêtant l'oreille, je distingue tous les bruits de la campagne ;

La voix de chaque oiseau, près de nous, le moineau, la fauvette au clos, l'alouette bien loin, bien haut !

Et là-bas, au bois, le rossignol, il chante tout le long du jour ce mois-ci ;

(...)

Et le battement de l'horloge dans le salon toujours fermé.

(Th I, 593)

Nous nous souvenons de ce compère loriot, de cet oiseau divin de couleur d'or qui, dans cette version-ci, comme dans la première, est le feu qui installé au coeur de Violaine va dévorer la chair pour ne laisser que la semence (Th I, 509 ; 593). Cette fois, il est évoqué plus explicitement comme chantant déjà au milieu de cet "arbre rose et doré" qu'est Violaine. Vercors lui-même est à la fois le maître/coeur, le Père miséricordieux, celui dont l'"ouïe" exercée sait reconnaître la mélodie du monde et y régler le battement iambique de l'"horloge" du domaine. En partant, ce n'est plus à la mère et à Jacquin qu'il confie la direction du domaine et de la famille, mais au seul Jacques Hury : "Jacques, je te laisse mon bien, défends ces femmes" (Th I, 593). En signe de Justice et de générosité dont il veut leur donner une dernière fois l'exemple, il leur partage alors le pain qu'il leur distribue comme Jésus lors de la dernière Scène, puis, comme dans la version I, il gagne le carrefour de la "Croix-Blanche", point de départ de son voyage (Th I, 513 ; 595).

Comme dans la version I, Hury se présente comme un être mesquin dont la Justice étroite n'est que Justesse (Cf. supra, pp. 15 a ; 83). Comme il n'a jamais été heureux, tout débordement de sa petite mesure l'effraie. C'est pourquoi, quand Vercors lui propose Violaine en mariage, son premier geste est une hésitation et un recul :

Tout ce qui est trop* m'effraie.

(...)

Vous savez que je n'ai jamais été heureux, et cela est juste*, car toutes les plantes ne sont pas les mêmes.

Car il en est à qui une mesure de pluie est nécessaire,
Et d'autres, fortes et coriaces, qui poussent sans eau dans
un sol dur. (Th I, 591)

Ainsi donc, dès le début il devient clair que c'était Mara et non
Violaine qui était destinée à épouser Hury. Car Claudel a comparé
Mara à "la terre avare par une nécessité auguste et supérieure qui
absorbe et qui suce. Insensible à tout qu'à la nécessité de la race"
(Th I, Notices, 1270). Ceci rend plus clair également le pardon final
que Jacques accordera à Mara. En tant qu'époux/arbre, il faudra qu'il
solde sa part du contrat avec cette épouse/terre et il dira à Violaine
qui meurt :

(...) ô Violaine (...)

Passant outre vous me montrez le chemin (...)

(...) moi

La tâche à faire, je l'ai encore devant moi, le devoir à
épuiser, la rançon avec tous les termes à solder.

Ainsi (...) comme un arbre qui pousse, ce n'est nulle part
aucune douceur que je chercherai,

Mais l'utilité essentielle, car dans l'action est la vie et
la jouissance est une pourriture. (Th I, 654)

A part cela, comme dans la version I, il sera prêt sans preuves
à accuser sa fiancée de s'être livrée à Pierre de Craon, le nouveau
personnage de cette version-ci qui remplace, mais dans un nouveau
sens, les personnages disparus de Baube et de Lidine. Hury se
montrera de nouveau brutal, tandis que Violaine, plus douloureusement
ironique que dans la version I, le lui reprochera : "Votre première
caresse. Certes, voici plus que l'amour* du père et de la mère"²
(Th I, 602).

Violaine elle-même subit quelques transformations dans cette
seconde version. Avant même que ne se passe la scène du verger,
elle a déjà reçu l'appel de la Grâce, de la Sagesse qui se manifeste
à elle à travers les paroles de Pierre de Craon. Et elle lui
demande :

(...) Pourquoi m'avez-vous appelée ?

PIERRE DE CRAON. - Appelée ?

Et comment avez-vous su que c'était vous qu'appelaient

Les trois coups (...) ?
(...)
C'est ainsi que le destin frappe à notre porte.
(Th I, 572)

Pierre de Craon, comme Besme dans La Ville II, est un ingénieur, mais d'une tout autre sorte. Loin de s'être attaché à la science matérialiste aride, il est essentiellement celui qui aime l'Eau, qui déclare à Violaine : "l'eau m'a séduit" (Th I, 576). Il construit des ponts sur les rivières (Th I, 572) et ayant appris à canaliser cette eau, il peut aussi la distribuer aux autres hommes (Th I, 577). Cependant, chose très étrange, lui "qui donne à boire aux autres hommes, [il a] soif" (Th I, 577), et c'est pourquoi il a adressé son appel à Violaine dont "la coupe est pleine" (Th I, 577). Pour mieux comprendre le véritable sens de l'appel de Pierre à Violaine, il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur les signes qui l'accompagnent. D'abord, l'endroit où cet appel se produit est un "carrefour" implicite. Le domaine de Combernon fut jadis le don de Saint Remy de Rheims à Sainte Geneviève de Paris (Th I, 580). Situé dans le Tardenois, lieu de rencontre de la Marne et de l'Aisne, il est aussi l'endroit où se fait "la rencontre / De la craie de Champagne avec le grand labour Soissonnais" (Th I, 580). Ceci nous permet peut-être de mieux comprendre le symbolisme caché du nom de "Craon". Car "croion" est le mot d'ancien français, peut-être conservé dans le patois local, qui signifie "sol crayeux". Or, les caves champenoises sont creusées dans la craie marneuse. D'autre part, Violaine, l'héritière de Combernon, n'est-elle pas ce "grand labour Soissonnais" qui rencontre "la craie de Champagne" ? De plus, c'est la rencontre de tels éléments qui permet de bâtir à la fois des granges et des églises :

Et ainsi les anciens moines,
Ayant à leur main le plâtre* et la pierre (...)
Et autour d'eux cette terre profonde et laborieuse*,
Construisirent avec puissance leurs granges comme des églises,
Afin d'assurer au peuple commun la nourriture ;
La maison du pain (...)
(...)
C'est la maison que je voudrais construire (...).
(Th I, 580-581)

Ceci ne nous livre pas encore tout à fait le symbolisme du nom de Pierre et le secret de cette "soif" qui le dévore. Certains signes, cependant nous en livrent peut-être la clef. Car ce pays où Pierre de Craon est venu, est celui de la "bonne chaux" et des "pierres" (Th I, 572). Pierre de Craon, "pierre de croion", n'est-il pas tout simplement une pierre à chaux ? Or, Pierre a connu "l'invitation du Feu" (Th I, 577), le four qui a calciné cette pierre et en a fait une chaux vive, élément qui ne contient pas d'eau. Cela expliquerait pourquoi il est attiré par cette Eau et pourquoi il s'adresse à Violaine dont la "coupe est pleine" (Th I, 573 ; 577). Cette chaux vive et cette eau qui s'attirent, c'est là le sens de "cette entente secrète" (Th I, 574) qui existe entre Violaine et Pierre ; c'est la réponse de la Source, "ce principe jaillissant" qui en toutes choses "répond à l'invitation du Feu" (Th I, 577) ; c'est cela la "complaisance" secrète que Violaine reconnaît entre son coeur et celui de Pierre (Th I, 576). Et c'est pour cela qu'il la supplie :

Au nom de la mère qui m'a nourri de son lait* (...)
(...)
Laissez votre très douce bouche me confirmer l'adieu (...)
(...)
Brève et cruelle étreinte (...) ! (Th I, 575)

Avant que Violaine ne consente à ce bref baiser qu'il réclame et par lequel elle lui fera don de cette Eau dont il a soif et dont sa coupe à elle est pleine, il faut que Maître Pierre enseigne à cette jeune fille les mystères de cette Eau :

PIERRE DE CRAON. - Ainsi votre coupe est pleine. Que pourriez-vous attendre ou recevoir ?

Pause

VIOLAINE. - Parlez car je vous écoute. (Th I, 573)

Elle attend ses paroles "avec une confiance pleine", et il lui fait remarquer le "juste" droit qu'il a de lui parler, car son droit est celui d'un frère. D'ailleurs, les signes qui accompagnent son instruction et son appel sont positifs, car ce qu'il lui dit, mieux que lui, "le rossignol que l'on entend la nuit / Chanter comme une flûte forte et nette" (Th I, 577-578) aurait pu l'en assurer. Violaine reconnaît, en effet, en Pierre "le bien commun" (Th I, 575) et souhaite que sa

"part ne soit point la part commune !" (Th I, 576). Pierre lui explique alors comment, séduit par l'Eau, il est devenu un sourcier qui sait déceler et faire jaillir l'Eau divine dans les coeurs humains :

L'eau m'a séduit.
(...) ; et c'est pourquoi, le coeur altéré
(...) dès l'enfance,
J'ai attaché mon coeur et mon esprit sur l'eau vive et
vivifiante ;
(...) médiatrice ; source première (...)
(...) moi qui donne à boire aux autres hommes, j'ai soif ;
Et ma bouche cherche (...), non point celle d'un époux,
Mais de l'enfant sur le sein (...)
- Pierre de Craon, le maître de l'eau, moi.
Et je me suis façonné une oreille qui l'écoute comme un
trouveur de sources,
Au sein de la terre ou dans les poitrines humaines.
(Th I, 576-577)

Or, cette Source d'Eau vive, il en a décelé la présence dans le coeur de Violaine, dans la riche terre de ce labour soissonnais. Aussi, il lui explique la fonction à laquelle elle est appelée. Il faut qu'elle devienne un centre de distribution de cette Eau qui fait germer le blé et assure la moisson :

C'est ainsi, jeune fille, que l'eau du ciel vous a été donnée.
(...) comme un dépôt,
Afin que, sous de profondes ténèbres en faisant part,
Vous communiquiez à une âme nouvelle le germe intarissable.
(Th I, 577)

Si elle distribue ainsi cette Eau, c'est ce don même qui créera en elle le vide qui est un appel à la Source. Car, "qui pourrait recevoir ayant déjà" (Th I, 578) ? Or, Violaine est peut-être de ces gens à qui, malgré leur coupe pleine, "nulle abondance ne suffit s'ils ne boivent / A la vive source eux-mêmes, y appliquant la bouche"
(Th I, 578).

Violaine, à ces mots, reconnaît la nature de l'appel, du sacrifice qui lui est demandé et qu'au fond d'elle-même, elle attendait, et elle s'écrie : "Hélas ! parole irréparable ! (...) / O parole que j'attendais !" (Th I, 578).

Pierre emploie l'image du "coeur", pour mieux lui faire comprendre la beauté et la fonction de cet organe si juste dans lequel les trois éléments divins viennent se combiner pour faire de l'organisme une croix humaine :

Le coeur* n'est point semblable à l'estomac
Qui reçoit, qui retient, (...)
Mais tu le vois, (...)
(...) après que de l'air* (...)
Il a, jusqu'aux extrémités de la croix humaine*,
Aspiré la vertu, absorbant le feu* qui brûle,
Rejeté de nouveau tout le sang vers eux en un coup.
Ainsi l'amour (...)
Ne souffre point (...) de repos ; (...)
(...)
Mais sa vie est le don même
De la chose reçue, toute chargée de lui-même brûlé,
Afin de pouvoir reprendre à la source*. Et il est le
battement de son coeur.
Vous comprenez par ainsi
Comment j'ai dit qu'il a toujours soif. (Th I, 578-579)

Il a cru comprendre que bientôt Violaine allait épouser l'homme qu'elle aime et qui l'aime (Th I, 573). Il compare ce pauvre amour humain à "l'humiliation de la mort" ; et lui oppose l'amour divin, l'"autre amour", celui qu'on peut recevoir en donnant, en accomplissant le mouvement respiratoire qui "soulève" la poitrine et dilate les ouvertures spirituelles :

(...) l'autre amour se tient, à toutes ces portes* par lesquelles nous recevons la vie,
La bouche qui goûte et qui boit, les narines qui aspirent,
les oreilles et les yeux qui écoutent (...)
Et l'intelligence qui apprend (...)
Et toutes ensemble s'ouvrent dans ce mouvement par lequel notre poitrine se soulève.
Et tel est le principe, le mouvement primitif et profond de l'être que je constitue.
(...)
Et cette soif comporte pour qu'elle existe la source* (...).
(Th I, 579)

Violaine, la bonne élève de ce maître demande : "Apprenez-moi cette soif" (Th I, 579). Pierre complète alors son instruction :

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 consacre. (Th I, 580)

Cette rencontre de Pierre de Craon, chaud vive et brûlante, et de Violaine, celle qui détient la coupe d'eau dont il a soif, n'est pas seulement rencontre symbolique du Feu et de l'Eau, mais, sur un autre

plan, celle du Vin et du Pain. Pierre de Craon n'est-il pas ce "croion" dans lequel on creuse les caves où l'on garde le vin royal, ce précieux champagne qui semble être fait de lumière ? Violaine, cette terre soissonnaise riche et bien irriguée, n'est-elle pas celle que le sacrifice, le "grand labour" va rendre apte à fournir cette immense moisson qui s'engrangerà dans "la maison du pain" que Pierre voudrait construire ?³ Ce que Pierre invite Violaine à faire, c'est à se sacrifier, à être broyée par ces meules du Seigneur qui transforment le grain en farine, c'est à donner généreusement l'eau dont sa coupe est pleine, afin que dans ce calice Pierre puisse verser non plus de l'eau, mais le vin, le Champagne qu'il peut fournir et dans lequel le bouillonnement de la source se mêle aux feux de la lumière. Violaine, implicitement, accepte ce "contrat". Elle tend la main à Pierre et se penche vers lui, lui accordant ainsi ce baiser qu'il dépose sur sa joue (Th I, 581). Après cela, ayant déjà vidé sa coupe de bonheur humain dans le coeur brûlant de Pierre, elle est toute prête, et bien mieux que dans la version I, à se laisser dépouiller de tout par sa jeune soeur.

Dans cette nouvelle version, celle-ci a changé de nom et s'appelle Mara. Tout comme dans la version I, elle est jalouse et rapace, mais il est mieux expliqué qu'elle croit vraiment avoir droit à Hury plus que Violaine, devant qui elle essaye dès la fin de l'Acte II de justifier ses actions :

Pourquoi est-ce que tu es née à ma place ? Mais je saurai prendre la mienne.

Est-ce que tu l'aimes ? Tu ne l'aimes pas !

(...)

Et ainsi tu as raison de me le laisser ; cela est honnête de ta part.

(...)

Tu as mis la honte sur notre nom. C'est ton bien. Garde-le, emporte-le avec toi ! (Th I, 609)

Les deux soeurs vont se retrouver non plus aux "Cinq-Chemins" de la version I⁴, mais à un "carrefour" plus explicite encore, "le carrefour de deux routes abandonnées, au milieu d'une maigre forêt" (Th I, 610), image qui suggère beaucoup mieux à la fois celle de la croix, et aussi la rencontre du Poteau avec la Potence. Et Violaine lui dit bien significativement :

Ce n'est point la route qui finit, mais vient l'heure où le voyageur descend,

Et quelqu'un attend, comme une servante envoyée vers nous, que sans la connaître, dans la nuit

On reconnaît, là, près de la croix de la route*,

Conductrice, marchant à notre côté, comme celui qui se tait près de celui qui ne sait pas. (Th I, 614)

Mara, alors, confesse ses limitations. Ce qu'elle désire, elle est prête à tous les sacrifices pour l'obtenir, et c'est en cela, nous le comprenons mieux que dans la version I, que, comme l'a dit Violaine, elle agit bien "à sa manière" (Th I, 547). Son malheur vient de ce que, douée d'une courte vue, elle ne peut voir que son intérêt immédiat. De plus, elle est peu perméable à la Miséricorde, elle a "la tête dure", bien assortie en cela à celui qu'elle a épousé, "Hury" dont le nom évoque la hure du sanglier, animal à la fois violent et borné.

Alors, Mara avoue :

Violaine, j'ai la tête dure.

J'ai une loi* au dedans de moi-même à laquelle j'obéis comme un soldat (...)

Quand c'est mon intérêt de faire quelque chose et que je le vois positivement,

Je le ferai, et pour cela rien ne me coûte.

Mais où cesse l'indication, je n'avancerai pas plus le pied que si la terre manquait au-devant de moi.

Telle je suis, Violaine, et je n'y peux rien. (Th I, 614)

Violaine, par contre, a beau être devenue aveugle, elle possède encore mieux que dans la version I l'oeil subtil, l'"ouïe" (Th I, 617), le "tact intérieur" et la "digestion du choc profond" qui lui font percevoir la réponse de Dieu à l'appel du déshérité :

Et je m'attendais à une réponse, mais je reçus dans mon âme et dans mon corps

Plus qu'une réponse, le tirement de toute ma substance*,

Comme le secret enfermé au coeur des planètes*, le rapport propre

De mon être à un être plus grand.

C'est ainsi que (...)

Il me mène parmi les hommes, aveugle et close. (Th I, 619)

Comme on le voit, Violaine subit ici l'"évidage". Sa coupe pleine se vide par ce tirement de toute sa substance ; mais en même temps, elle s'allège et peut, comme les planètes par rapport au soleil/Centre, se maintenir en équilibre comme ce grand pommier étincelant, ce magnifique

arbre de Noël, croix lumineuse dans la nuit étoilée, dont elle a eu un jour la vision (Th I, 616).

Elle reprend ce thème de l'arbre croix, qui annonce le décor du dernier Acte, quand elle explique à Mara :

L'arbre occupé à pousser (...)
Invente dans son coeur ses fruits dans l'expansion* de ses branches !
Heureux qui sur tous ses membres ressent l'aimable fardeau,
la pesanteur délicieuse de ses fruits !
Il ne peut plus bouger, cassé sous le faix trop riche,
Mûr lui-même pour le feu inextinguible. (Th I, 621)

Est-il besoin de dire que cette "expansion de ses branches", c'est toujours l'"extension" de la Miséricorde, cette Potence horizontale qui vient s'appliquer sur le tronc vertical de la souffrance pour former la croix rédemptrice.

Mieux que dans la version I, il est montré que cette Potence a besoin, pour réaliser la croix, de ce dur Poteau qui n'a pour lui que sa souffrance et sa foi. Quand Mara affirme à sa soeur qu'elle sait que celle-ci peut lui faire du bien, Violaine ne lui répond plus simplement comme dans la version I : "Que cette foi te soit imputée à raison" (Th I, 539), mais "Que cette foi te soit imputée à justice* / Et à raison cette opiniâtreté !" (Th I, 623).

Après l'entrevue des deux soeurs et la guérison d'Aubin, Mara, tout comme Bibiane dans la version I, tue sa soeur (Th I, 625). Mais son jugement est mieux préparé par le cri de reproche que sa mère lui a lancé dans la nuit (Th I, 626), ainsi que le cri de sa propre conscience qui, comme pour Saint Pierre après son reniement, s'est manifesté pour Mara par le triple chant du coq (Th I, 626).

Cette fois, c'est Pierre de Craon qui ramène le corps de Violaine, et la table sur laquelle il étend son corps, devient de façon plus nette l'autel, la "table du repas" (Th I, 627). Violaine explique mieux à Hury pourquoi elle a reçu le baiser de Pierre :

(...) tel que le baiser de l'Ange de la Mort, flétrissant le lien de la Vie,
Signe, signal, conseil, nouvelle donnée. (Th I, 629)

Elle insiste aussi davantage sur cette Miséricorde qu'il faut avoir et qu'elle veut enseigner à Hury. Si elle l'a cédé à Mara, c'est que, sachant que Mara aimait Jacques, elle a eu "compassion

d'elle" (Th I, 630). Elle implore : "N'aurez-vous pas pitié de moi" (Th I, 632) en lui demandant de pardonner à Mara. Et Hury conquis enfin par son exemple de générosité finit par lui répondre : "Si vous lui pardonnez, que voulez-vous que je fasse ?" (Th I, 633). Violaine, comme dans la version I, quitte alors la scène pour aller mourir près d'un prêtre qui lui donnera l'extrême-onction (Th I, 634) et, cette fois, c'est par la porte que le départ de Violaine avait laissée béante, que Vercors, le père, fait sa rentrée. Il commence par louer Hury pour sa bonne gestion du domaine : "déjà j'ai vu mes terres, et j'ai reconnu qu'elles sont bien soignées, et j'en ai eu de la joie. Jacques fait bien son travail" (Th I, 636). Mais quant à la gestion de la famille, c'est une autre affaire, et c'est cela qui est tiré au clair lors du jugement de l'après-midi au fond du jardin. Nous y trouvons le même décor que dans la version I, mais les indications scéniques soulignent mieux la position de Juge de Vercors, car le banc de pierre demi-circulaire où il prend place est surélevé par "trois degrés". Ici aussi, Mara comparait devant lui, mais tout en avouant davantage son crime, elle justifie aussi mieux son grief de mal-aimée, et cette fois ce n'est plus Violaine qui constate le pauvre amour humain qui a été son lot, c'est Mara qui, répondant aux paroles amères qu'elle attribue à ses juges, les accuse à son tour et se justifie, quant à elle, par son amour exigeant et tenace pour Jacques :

"Violaine est morte.

"Le beau fruit mûr, le bon fruit doré

"S'est détaché de la branche, et seule, amère au dehors, dure
au dedans comme une pierre,

"Nous reste la noix hivernale." Qui m'aime ? Qui m'a jamais
aimée ?

(...)

C'est vrai, c'est moi qui l'ai tuée !

Pour que celui que j'aime, pour que celui qui est à moi

Soit à moi comme il doit l'être, tout entier,

(...)

Tel est mon amour. Et vous, à votre tour, répondez !

Votre Violaine que vous aimiez,

Comment donc est-ce que vous l'avez aimée ? et lequel a valu
le mieux, de votre amour, croyez-vous, ou de ma haine ?

(Th I, 640-641)

C'est elle, cette fois, et non Violaine, qui, presque dans les mêmes termes, reprend la tirade qui suit :

Vous l'aimiez tous ! Et voici son père qui l'abandonne, et
sa mère qui la livre
Et son fiancé, comme il a cru en elle !
Certez vous l'aimiez
Comme on aime un rayon de soleil sur un mur (...).
(Th I, 551-552 ; 641)

Quand cependant, à la demande de Vercors, Jacques pardonne à Mara,
mais uniquement au nom de Violaine, elle perd son attitude défiante ;
dans les paroles de celui qu'elle aime, elle dénote le manque d'amour
et gémit désespérément :

Hélas ! hélas ! paroles mortes et sans trait !
O Jacques, je ne suis plus la même ! il y a quelque chose de
fini ! Tout cela m'est égal.
Il y a quelque chose de rompu en moi, et je reste sans force,
comme une femme veuve et sans enfant. (Th I, 642)

Ce sont là des paroles ambiguës et qui permettent d'interpréter de
différentes façons la fin de la recherche de Mara. Elle peut sembler
perdue. Cependant, Claudel en parlant d'elle, ne l'a pas irrémédiable-
ment condamnée. Nous avons déjà vu qu'il l'avait comparée à une terre
avare régie par une "nécessité auguste et supérieure". Il convient
qu'elle est "amère, avare, noire, jalouse, étroite". Mais il ajoute
dans ce texte de 1898 des signes positifs qui annoncent de loin sa
"réhabilitation", car Mara est aussi "forte, nourricière, bénie dans
la malédiction comme Agar" (Th I, Notices, 1270). Ce n'est pas sans
raisons qu'il lui a donné ce nom de Mara. Non seulement parce qu'en
hébreu il signifie "amertume", mais parce qu'il évoque cet épisode
de l'Exode où les Israélites assoiffés ne trouvèrent dans le désert
que ce puits de Marah dont l'eau s'avéra si amère qu'ils ne purent en
boire. Mais là ne s'arrête pas l'histoire. Car Dieu désigna à Moïse
un arbre que ce dernier coupa et jeta dans cette eau amère et qui la
rendit douce (Exode 15). Ne peut-on pas penser que cet arbre, c'est
Violaine, le bel arbre de Noël apparu dans sa vision (Th I, 616) et
dont le sacrifice a racheté sa soeur ? Cela semblerait plausible,
car Mara, comme Besme et d'autres coeurs arides quand ils sont touchés
par la grâce, fond tout à coup en larmes, et c'est à travers ces larmes
répétées sur le ciel, qu'un "immense arc-en-ciel se déploie" comme un
signe d'espérance. Ce qui est rompu chez Mara qui se sent maintenant
dépouillée, n'est-ce pas peut-être l'amère coque et la dure coquille
de cette "noix hivernale" ? Le fruit qui en sortira sera certes d'une
autre sorte que le "bon fruit doré" qu'était Violaine et qui fut réservé

au divin Lorient. Mais peut-être ce fruit sera-t-il ce qui convient à Hury, cet arbre coriace qui se défie de "tout ce qui est trop" (Th I, 591). Ainsi, tout autant que le blé doré dont on fait le pain, et que le raisin dont on fait le vin, Mara semble broyée. Peut-être ce fruit de la noix sera-t-il à même de fournir cette huile, ce baume, dont Claudel a dit ailleurs qu'il était si nécessaire à la bonne entente conjugale.

Vercors, alors, raconte son voyage et comment il a pu sauver la fortune de ses neveux qui ne l'ont payé que d'ingratitude. Qu'importe, puisque lui, a fait son devoir (Th I, 644). Pierre de Craon a son tour raconte qu'il n'est plus ingénieur, mais architecte, celui qui est en train de finir la construction d'une Eglise, de la "maison du pain" dont il rêvait autrefois (Th I, 581). Sans doute la fondation de cette demeure est-elle ce baiser qu'autrefois il échangea avec Violaine, car de l'union de la chaux et de l'argile naît le ciment. Ainsi, comme les anciens moines, il a employé pour bâtir "le plâtre et la pierre", et la "terre profonde et laborieuse" (Th I, 580). Il explique à Vercors comment il a construit cette église. Afin de faire circuler l'Eau de la Grâce dans ce "corps mystique" (Th I, 645-646), il lui a donné la forme d'un coeur, à l'image du "coeur" de Dieu (Th I, 648). Le système circulatoire de cette Eglise est composé de trois vaisseaux principaux. Le premier semble attendre le retour de la Source, d'un "grand fleuve" et peut-être ce fleuve sera-t-il celui du vin de champagne du pays de Saint Remy, car ce vaisseau, "cavité laissée dans le calcaire natal" ressemble étrangement à une cave champenoise (Th I, 648). Le second "vaisseau" (Th I, 649) est "l'habitation de Dieu avec l'homme" où le soleil se manifeste et où sur la voûte du ciel est sculpté "le jugement, mêlé à l'histoire du monde" (Th I, 649) ; c'est là le passage du Feu, "fournaise" des damnés, et "Buisson ardent" des âmes saintes (Th I, 650). Le troisième "vaisseau" est celui du Souffle/Parole/semence. C'est celui où les pénitents attendent la "germination" de cette "semence" qu'est le Verbe Rédempteur et la lampe de l'espérance y brûle, éclairant la Vierge, mère de ce Verbe, ainsi que fonts baptismaux qui permettent de recevoir sa parole. Ainsi dans cette Eglise trinitaire, chacun des vaisseaux est dédié au passage d'un des trois Eléments divins, et leur point de rencontre est, au milieu de cette Eglise/coeur, l'"Autel-Roi", le "Centre sacré"* qu'on voit de partout (Th I, 649).

Notons combien cette Eglise/coeur, "carrefour clos" (Th I, 646), annonce les réflexions de "Développement de l'Eglise". Ceci n'a d'ailleurs rien d'étonnant puisque cette partie de l'Art poétique fut commencée en avril 1900 (Po, Notes, 938), soit six mois à peine après la composition de l'Acte IV de Violaine II, qui date d'octobre 1899 (Th I, Notices, 1268).

Pierre, cependant, estime qu'il existe une demeure bien supérieure à l'Eglise qu'il a bâtie. Cette demeure, c'est le corps de l'homme quand il sait se transformer en hostie vivante, en pain du sacrifice :

Mais meilleure est la maison que construit le pain lui-même,
Le corps de l'homme dans la pulsation de son sang.

(...)

(...) il faut à cette eau commune, à cette même sève qui vivifie l'arbre de tous les hommes,

Procurer, afin qu'il se déploie* dans la composition de ses branches (...)

Une nourriture, et que tous mangent ensemble,

Et que le Roi et son règne ne soient plus au-dessus d'eux, mais en eux-mêmes. (Th I, 652)

L'image de l'homme, Eglise/coeur, se complète donc par celle de l'homme, arbre/croix. Le sang de l'une est la sève de l'autre qui permet le déploiement des branches, l'extension de la Potence. L'Eglise, "maison du pain", n'est-ce pas aussi Violaine, la bonne terre qui produit le blé, la "glaise vivante" que Pierre de Craon, "sculpteur nouveau" a su creuser plus profondément que Vercors le laboureur, n'ouvre la terre de sa charrue (Th I, 652-653). Ne lui a-t-il pas fait subir le "grand labour" du sacrifice (Th I, 581) qu'il l'avait appelée à accomplir en lui donnant ce baiser ? Le baiser de Pierre de Craon/chaux vive, n'a-t-il pas été le début du Feu qui a consumé Violaine, la première atteinte du beau fruit par le loriote, l'oiseau doré qui l'a consommé et n'en a laissé que le "noyau". De ce noyau qui est tout ce qui reste de cette étreinte consumatrice, Pierre de Craon, libéré, a fait l'Eglise qu'il a bâtie, le germe qu'il a planté au milieu de la ville, comme le symbole du sacrifice qui appelle la descente des Eléments divins :

Mais avec ce baiser j'ai reçu mon émancipation.

Et j'ai connu une vérité, que rien n'est fait pour l'homme, mais que l'homme est fait pour Cela qui l'a fait.

(...) je suis un semeur de semences.

Dans le milieu de la ville, dans le grouillant sol humain, j'ai planté cette église comme une graine,

Le germe* inextinguible et la coque du vide séminal. (Th I, 653)

Vercors, comme dans la version I, étend les bras horizontalement dans le soleil pour figurer la miséricordieuse Potence (Th I, 566-567 ; 655). S'examinant lui-même, ce juge se proclame "quitte" de sa propre dette et, devant la table/autel d'où l'on a retiré le corps de Violaine, il va réciter les grâces :

(...) Aie pitié* de tout homme, Seigneur, à ce moment qu'ayant fini sa tâche, il se tient devant toi comme un enfant dont on examine* les mains.

Les miennes sont quittes ! J'ai fini ma journée ! J'ai semé le blé et je l'ai moissonné, et dans ce pain que j'ai tous tes enfants ont communié.

(...)

Je reste seul pour dire grâces devant la table desservie.

(Th I, 655)

Dans cette seconde version, c'est Pierre de Craon et non plus Baube qui exprime la joie de l'homme devant l'arbre chargé de fruits, croix qui figure l'union, cette fois mystique, du Poteau/souffrance avec la Potence/Miséricorde (Th I, 567-568 ; 656). Mais ici, les paroles prononcées dans la version I par Baube prennent, dans la bouche de Pierre, un sens bien plus profond, quand il dit :

(...) Comme l'eau

Me soulève ! L'action de grâce descelle la pierre* de mon coeur ! (Th I, 568 ; 656)

Cette pierre, en effet, c'est Pierre de Craon lui-même, et l'Eau de Grâce qui l'a soulevé et descellé, c'est Violaine. Nous retrouvons ici le thème apparu dans L'Echange et continué dans Tête d'Or II et La Ville II, celui de la lourde pierre qui écrase l'homme en état de chute et que seule la Grâce peut soulever.

Comme dans la version I, à la fin de la pièce, Hury a un mouvement d'acceptation vis-à-vis de Mara, et Vercors évoque pour eux un bonheur futur qui, peut-être, sera finalement sans amertume, puisque "le vin qui enivre et est fait le dernier" n'est plus, cette fois, parsemé de feuilles de saules (Th I, 568 ; 656).

x x

x

Dans cette seconde version de Violaine, l'accent tombe donc, comme dans Tête d'Or II et La Ville II, sur la Miséricorde. Le voyage de

Vercors se justifie, non comme une aspiration personnelle qui aurait pu paraître égoïste, mais comme une réponse à l'appel du devoir familial. Il se définit non seulement comme le maître à la fois juste et généreux de son domaine, mais comme le Père essentiellement miséricordieux. Mara est déjà en partie réhabilitée, car elle se présente comme la terre aride, l'eau amère, la noix hivernale dont Hury, le juste à la mesure étroite, avait besoin. Nous avons certaines raisons de croire que Mara sera sauvée par le sacrifice de sa soeur et que son mariage avec Hury sera un jour la coupe d'un vin généreux. La grande nouveauté de la pièce, c'est, bien entendu, le personnage de Pierre de Craon, l'architecte trouveur de sources, celui qui appelle Violaine au sacrifice et développe pour elle tout le potentiel que contenait dans la version I, la parabole de l'eau vive, mais en y joignant cette fois, l'image du coeur humain qui doit distribuer cette eau pour la mieux recevoir. Violaine devient ce coeur qui distribue sa substance, et en même temps un arbre qui s'étend dans son branchage et qui annonce le riche verger de l'Acte IV. Après sa mort, Pierre de Craon, devenu architecte, bâtit des églises de la même manière que, sculpteur, il avait creusé cette vivante glaise qu'était Violaine : il en fait des "coeurs" (Th I, 648) où dans les "vaisseaux", sous le ciel sculpté du Jugement, la foule peut circuler et apporter son offrande à l'autel central. Cette Eglise/coeur est aussi un arbre dont la semence a été plantée au milieu de la ville. En définitive, comme dans La Ville II, le sacrifice "est beau" ; il est ce qui finit par transformer la douleur en joie et l'amertume en douceur, comme l'arbre coupé par Moïse a su transformer le puits amer de Marah en puits d'eau douce.

Le thème musical continue à se développer. Dans cette version-ci, mis à part Hury et Mara, durs de tête et d'oreille, nous trouvons trois personnages doués de l'"ouïe" la plus fine. D'abord, Pierre de Craon, dont l'oreille sait écouter le bruit de la Source (Th I, 576-577), puis Vercors qui, dans son domaine sait distinguer le chant de tous les oiseaux (Th I, 593), et enfin Violaine chez qui l'"ouïe" est devenue un "tact intérieur" qui la met en rapport direct avec Dieu (Th I, 617). Remarquons aussi le triple tintement de la cloche qui comme dans Le Repos, se manifeste à la fin de la pièce, et la sonnerie de trompette toujours liée au thème de la Justice qui, pour Vercors, célèbre, comme l'Angélus, le sacrifice de l'Immaculée Conception, toutes les choses qui "se consomment dans la consommation" (Th I, 656).

Enfin notons comment l'attrait des créatures entre elles ou de la créature pour Dieu trouve pour se traduire un nouveau réseau d'images basées, non plus sur la gravitation, mais sur l'attrait de certains

éléments chimiques l'un pour l'autre. Ainsi l'attrait de Pierre de Craon/
pierre à chaux pour Violaine/coupe d'eau, attrait qui aboutit à cette
union mystique qu'est le baiser qu'ils échangent, annonce-t-il celui
qui préside aux "noces opimes" de l'Art poétique, "ce saisissement de
Dieu par notre âme, comme la chaux saisit le sable, (...) parfait
holocauste, (...) généreuse restitution"* (Po, 199). Cette attraction
d'éléments chimiques qui cherchent à s'étreindre peut donc, dans certains
cas, être un signe de l'attrait divin et un des instruments dont se sert
la Justice restitutive.

CHAPITRE XI

PARTAGE DE MIDI

Dans Partage de midi, dès l'Acte I, nous trouvons des traces évidentes de l'état de désordre. Pour mieux les comprendre, il faut d'abord brièvement les esquisser chez les quatre personnages, afin de mieux voir en quoi les éléments du décor les reflètent.

Le héros, Mesa, sent fort bien que la cause de ce désordre est la "dette" d'un monde injuste envers Dieu, car il se sent "comme un débiteur que l'on presse". Son malheur vient de ce que, frappé de l'ignorance fondamentale, il "ne sait point même ce qu'il doit" (Th I, 1002). S'étant offert sans succès à Dieu, il se trouve sur un bateau en route vers la Chine, mais semble avoir bien du mal à s'orienter dans sa recherche, car il "a perdu [son] sens et [son] propos", et va recommencer sa vie "avec un coeur atteint, avec une force faussée" (Th I, 1002). Il a d'autant plus de mal à s'y retrouver qu'il est arrivé "à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près / Que l'on ne voit plus rien d'autre" (Th I, 1002). D'ailleurs, comment pourrait-il espérer y voir clair, alors qu'il est imperméable au monde extérieur, enfermé dans son égoïsme ? Car il ne connaît pas son prochain qui ne l'intéresse pas et il dit lui-même : "ils m'ennuient. Je ne les supporte pas (...) / Je ne m'en occupe pas. Je ne pense pas aux autres" (Th I, 1007).

Ses compagnons de voyage, eux, ignorent trop Dieu pour pouvoir concevoir l'idée de la "dette". Mais tous sentent les effets de la Chute dans leur "déplacement" (car aucun d'eux n'a pu s'accommoder "d'aucune place"), et aussi dans leur déséquilibre, car ils se trouvent "ballants sur ce pont de bateau au milieu d'une mer absurde !" (Th I, 988). Ysé, loin de sa Pologne natale, n'est pas dans son élément naturel et il faut entendre ici symboliquement qu'elle est comme exilée de sa "Patrie" spirituelle. Cette magnifique créature qui était faite pour devenir "une femme de chef", avec "de grands devoirs pour l'attacher, une grande housse d'or", a eu le malheur de tomber sur un mari qui s'est avéré un mauvais guide. Cet égoïste qui "n'aime que lui" (Th I, 991) "n'a su lui faire que des enfants" (Th I, 986). Dans le contrat qui les unissait, de Ciz n'a su que prendre, sans rien donner en contrepartie, et le résultat est qu'il a fait d'Ysé une femme

"réduite", suivant la main qui la tire comme un cheval épuisé (Th I, 992). Quant au quatrième personnage, Amalric, il a quelque chose de sinistre et d'inquiétant. Lui aussi est centré foncièrement sur lui-même, "bien assis sur ses propresst ressorts" (Th I, 987), mais prêt à bondir comme "un tigre au milieu des bêtes plus faibles" (Th I, 1010). Son attitude défiante, face à face au soleil, rappelle étrangement celle de Satan dans Le Repos du septième jour, quand Amalric dit : "La pleine force du soleil, la pleine force de ma vie. / C'est bon que l'on puisse voir la mort en face et j'ai force pour lui résister"¹ (Th I, 987). Aussi est-il le seul des quatre personnages qui semble "satisfait" (Th I, 985) mais la raison en est, il l'avoue lui-même, qu'il est trop "occupé" (Th I, 986) pour avoir le temps de s'interroger, et cette occupation évoque, comme dans La Ville I, le divertissement au sens pascalien du terme. Les autres personnages sont foncièrement in-satisfaits, même quand ils sont "contents" d'un plaisir superficiel qui peut se traduire, comme chez Ysé, par un rire discordant :

YSE, riante, les regardant tous les trois (...)

Moi, je ne suis pas satisfaite !

(Montrant Mesa) Et voilà un autre qui n'est pas satisfait.

(Montrant de Ciz) Et un autre qui n'est pas satisfait !

(...)

(...) Mais moi je suis contente !

Elle rit aux éclats. (Th I, 986)

Le décor est chargé de traduire cette insatisfaction, venue de l'égoïsme de la créature en dette vis-à-vis de son créateur, et ceci nous permet de mieux saisir l'apparente ambiguïté du soleil dans cette pièce. G. Gadoffre a fait remarquer avec beaucoup de pertinence que le soleil, souvent pour Claudel image de Dieu, n'était cependant pas dans son oeuvre un symbole univoque et que, dans Partage de midi, dans ce Baal qui marque la mer au fer rouge, dans ce soleil féroce, "il serait difficile de trouver un Dieu d'amour"². Cependant, l'action de ce soleil devient beaucoup plus explicable quand on se rappelle celle du "feu pénal" du Repos. Voici comment le Démon décrivait à l'Empereur ce feu, Justice du Soleil s'exerçant sur les damnés :

Du Feu sans feu et sans fumée ! Ce n'est point l'aile de la flamme qui flambe !

(...)

Ce n'est point le feu domestique ! ce n'est point le feu

de la cuisine, ce n'est point le feu de la forge !³

Et sa chaleur est plus rude que le souffle de la fournaise, plus dure que le Soleil en août*, quand, gagnant le milieu du ciel*,

Il foudroie la mer*, il mêle la terre avec lui dans une étreinte aveuglante !

Il tue, il étrangle ! la sueur qu'il cause n'est pas de l'eau et sache que tu te dissoudrais tout entier à son odeur comme de la cire !

Il est appelé le feu pénal*. (Th I, 825-826)

Cela vaut la peine de lire attentivement ce texte du Repos, et de comparer les caractéristiques de ce "feu pénal" à celles que présente le soleil de Partage⁴ ; nous verrons que leur similitude est troublante. Inutile de dire que ce soleil de "midi" est bien celui qui a gagné le "milieu du ciel". De Ciz le compare à "la foudre" et "se sent réduit et consumé dans ce four à réverbère". Amalric, bien qu'il déclare avoir "force pour lui résister" (Th I, 987) est "aveuglé" par lui "comme par un coup de fusil" (Th I, 984) et témoigne donc bien de cette "étreinte aveuglante" (Th I, 826). Ce soleil est bien celui qui "dissout" sans Eau (Th I, 826), car il est pareil à un "cri dans ce désert de feu" et, sous ce "grand jour immobile", Amalric "ne sue pas" (Th I, 984-985). Ce soleil "tue" en vérité (Th I, 826), comme en témoigne le cri d'Ysé : "Il me tue !" (Th I, 987). Cependant, il est toujours le Centre que ces errants pourraient prendre comme but de leur recherche, si seulement ils savaient le "reconnaître" et Mesa, seul, semble le comprendre en le leur désignant : "Le voilà, notre foyer, troupe errante !" (Th I, 987).

Mais, nous le savons, le soleil de la Justice se manifeste comme un glaive de feu, une sorte de bistouri/cautère qui, en dévorant la créature rebelle, peut aider à sa purification et à sa guérison. S'il "foudroie la mer" (Th I, 826), s'il marque cette "vache terrassée" au "fer rouge", se montrant par là à la fois son "amant" et le "bourreau qui la sacrifie" (Th I, 984), c'est que cette mer, aussi profondément ambiguë que la lune dans La Ville I⁵, apparaît aux yeux des personnages égoïstes qui la regardent comme un reflet de leur propre égoïsme. Elle semble non pas se laisser pénétrer de l'Élément divin pour mieux le lui restituer, mais au contraire repousser cet Élément avec colère : "Frappée par la lumière, elle ne renvoie rien d'autre" (Th I, 984). Et c'est pourquoi les personnages placés entre la lumière impitoyable et le "miroir" (Th I, 984) qui la rejette, se sentent pulvérisés comme dans un four "à réverbère" (Th I, 984). L'action de ce Feu pénal sur la mer préfigure peut-être l'action de ce

même Feu sur les personnages égoïstes. Le soleil, à travers Mesa, ne frappera-t-il pas de son "couteau" et "dans ses entrailles" une mer/ Ysé qui lui rendra "coup pour coup" (Th I, 984) ?

Il est intéressant de regarder cette mer à travers les yeux de chacun des personnages. Pour Mesa, à cette heure de midi, elle paraît "sans forme et sans couleur", un symbole de l'"informe" dans le sens de l'Art poétique. Plus tard, troublé par l'appel d'Ysé, il la regarde comme une femme à la fois innocente et perverse, pure comme une "petite fille", mais aussi "Lakshmi", déesse hindoue de la beauté et de l'amour, née comme la Vénus païenne de l'écume de la mer, et dont les couleurs sont comparées à celles d'un "paon" orgueilleux (Th I, 1011). Mais cette mer, reflet des personnages, semble capable de se convertir. Joyeuse et verte au matin de la vie (Th I, 988), égoïste miroir de midi, ce geai paré des plumes du paon finit à l'heure du couchant par recevoir la lumière dans son "coeur" et par déployer un merveilleux arc-en-ciel qui rend témoignage à la lumière, l'unique, la "couleur de toutes les couleurs du monde" (Th I, 987-988). Elle annonce ainsi le triomphe du saint "à son dernier jour, quand se rompt enfin le parfum longuement mûri dans son sein" (Th I, 988).

Pour Ysé, orpheline qui n'a "point eu de parents pour [1] 'élever" (Th I, 992), qui ne connaît donc ni sa "Patrie" ni son "Père", la mer paraît "absurde" (Th I, 988) et sans "sens". Cette mer a effectué sous ses yeux le double mouvement de l'essor concupiscent, suivi de la retombée dans l'inertie. Car au moment du départ, "comme elle sautait (...), la païenne !" ; alors que maintenant, elle est devenue un "parquet" sur lequel ils "[patinent] ennuyusement" (Th I, 990).

Quant à Amalric, il se rappelle aussi la mer de sa jeunesse, celle de sa première rencontre avec Ysé, une mer pleine de vitalité et de promesses, dans un "clair jour de l'Epiphanie" où la Corse apparaissait blanche et radieuse "comme une mariée dans la matinée carillonnante" (Th I, 991-992). Mais la fière Ysé, qui se sentait trop faible auprès d'Amalric, n'a pas voulu de lui "à ce moment" (Th I, 990-991). Maintenant Amalric qui se défie du vent préfère les "eaux dormantes" où il peut faire "son trou", sans risquer d'être "manié, berné, bercé, brossé, crossé, culbuté" (Th I, 990). Pour Amalric, à présent, la mer n'est plus que le reflet de sa sensualité et de sa cupidité. Elle est "bien en chair (...), comme un épais velours et comme un dos de femme" (Th I, 1005). Elle est aussi le carrefour qui va servir de point de départ à ses trafics infâmes.

Cet Océan Indien, semblable à un champ "cultivé par les moussons", est bien un croisement de chemins, l'endroit où "le dixième degré (...) coupe le soixantième" (Th I, 1010) ; mais pour Amalric, il ne s'agit aucunement d'un calvaire, car son Indien est un "vieux païen cuisant" (Th I, 1010), domaine commercial, au coeur duquel cet aventurier va régler une bien étrange circulation, qu'il explique à ses compagnons de voyage :

A gauche, Babylone, et tout le bazar (...)
A droite, l'Equateur, l'Afrique,
Et bien, vous voyez tout de suite le commerce ?
Les gros boutres à la mousson du Nord, cinglant de Saba
(...)
(...)
Pleins de fer, pleins de tissu, et ce qu'il faut de chaînes
et de menottes pour en avoir assez.
Vers la Cimbébasie (...) !
Et revenant à la mousson du Sud avec une pleine pochée de
la chair de Cham,
Nègres, négresses, négrillons (...) !
(...)
Voilà ce qui serait commode pour le caoutchouc !
(Th I, 1011)

La mer est donc pour Amalric la place du marché à partir duquel il va établir un étrange mouvement de balance. De Babylone descendront des marchandises viles et des instruments d'esclavage ; d'Afrique remonteront des êtres humains, main-d'oeuvre noire pour les plantations de caoutchouc, dans ce qu'Amalric nomme lui-même un commerce "ignoble" (Th I, 1010).

Ainsi la mer se présente pour l'instant comme essentiellement "païenne", telle qu'elle apparâit, dans son "état de désordre" aux yeux de Mesa, d'Ysé et d'Amalric, du moins, car de Ciz, l'aventurier qui cherche une dupe dans le genre de Mesa et qui, comme "une liane gloutonne (...) trouvera son arbre" (Th I, 993), n'a pas "de temps à perdre" (Th I, 988) à ces contemplations. Cette mer, pourtant garde des signes d'espérance. Il y a d'abord ce "feu de Minnicoï" vers lequel le bateau se dirige et que Mesa se rappelle comme une "petite veilleuse sur les eaux" (Th I, 984). Il y a surtout à la fin de la journée, ce "petit air de vent qui se lève" (Th I, 1011), ce Souffle dont la présence fait faire à la mer un mouvement pareil à celui du "coeur coupable un moment / Qui frémit sous le soupir du ciel" (Th I, 1012).

Voyons maintenant les contrats qui se proposent dans un tel décor, dans ce carrefour de la mer à l'endroit où le dixième degré coupe le soixantième (Th I, 1010), au "milieu" de l'Océan Indien (Th I, 983), à

cette heure de midi qui est elle-même une heure où il est difficile de se guider, car c'est une heure sans ombre indicatrice sur le cadran solaire, l'heure du suspens et du choix, "l'âge où il est inquiétant d'être libre" (Th I, 988).

Nous savons déjà que le contrat de mariage entre de Ciz et Ysé est peu satisfaisant, car de Ciz, aventurier égoïste, n'y remplit pas sa part de soutien et de guide. Il ne lui a fait connaître que "les fuites, les craintes, les aventures !" (Th I, 991). Il l'a exploitée et épuisée (Th I, 992). Maintenant qu'elle se trouve sur ce bateau entourée d'Amalric et de Mesa qui l'admirent, elle aussi ressent le danger, l'ivresse d'une soudaine liberté : "On m'a tenue en prison, et maintenant je suis libre et l'air de la mer me monte au nez !" (Th I, 992).

C'est d'abord Amalric, l'homme qu'elle a connu autrefois qui appelle Ysé d'une façon moins interrogative qu'affirmative : Nous allons, lui dit-il, laisser de Ciz se débrouiller avec Mesa : "Et je m'en vais, prenant Ysé, tenant Ysé, emmenant Ysé avec moi où je vais" (Th I, 994). Quand elle proteste qu'on ne l'"emmène pas ainsi", il lui répond que quand il le voudra, il lui mettra la main sur l'épaule et qu'elle le suivra. Il lui offre comme sa part dans ce contrat, la sécurité humaine dont elle manque et que cet homme aux mains habiles se sent à même de lui procurer : "Vous savez très bien que vous ne trouverez pas ailleurs qu'avec moi / La force qu'il vous faut" (Th I, 995). Ysé qui flirte avec lui et l'a laissé l'embrasser un jour (Th I, 993), n'est pourtant pas encore prête à abandonner de Ciz pour suivre Amalric et lui répond brièvement : "Laissez-moi" (Th I, 995).

Sur ce bateau, cependant, quelqu'un d'autre attire étrangement Ysé. C'est Mesa, ce personnage qui occupe en Chine une situation importante, "Commissaire de la Douane" et "conseiller des vice-rois du Sud", un homme "sombre" et "las" car il a, selon l'expression d'Amalric, "la manie religieuse" (Th I, 994). Il a vu Amalric embrasser Ysé et a dû en être scandalisé, car quand, le voyant seul sur le pont une nuit, elle est allée le rejoindre, habillée comme une veuve d'une robe de crêpe noir, il s'est mis à l'injurier et à la traiter sévèrement, et elle s'est mise à pleurer "comme une petite fille" et à lui demander pardon (Th I, 994). Mais sans doute l'aime-t-il déjà en secret, car Amalric a noté avec quelle dévotion Mesa qui ne fume pas a achevé la cigarette qu'après cette scène Ysé lui avait donnée (Th I, 985). Ysé, parlant de Mesa à Amalric, lui dit : "J'aime ce garçon et je

voudrais qu'il m'aime et m'estime" (Th I, 994). Plus tard, elle demande à Mesa : "Ne me jugez point mal. Je ne suis point si mauvaise que vous croyez, je ne réfléchis pas. / Personne ne m'a appris. / Personne ne m'a parlé comme vous, l'autre soir. / Je le sais, vous avez raison, je suis mauvaise". A quoi Mesa, qui semble regretter la scène qu'il lui a faite, répond brièvement : "Je n'ai point à vous juger" (Th I, 997). Nos deux héros se mettent alors imprudemment à discuter de l'amour. Ysé avoue qu'elle ne sait pas "ce que c'est" et Mesa dit que lui "non plus" (Th I, 995). Pourtant tous deux s'essayent à le définir. Ysé le voit comme une perte de "connaissance" et elle a raison jusqu'à un certain point, mais sa définition est incomplète. Car l'amour, tel que nous l'avons vu dans l'Art poétique est d'abord "naissance" à sa forme et "co-naissance" au monde et de soi-même avant de pouvoir être "re-connaissance" ou, selon la formule d'Ysé "perte de connaissance" dans l'expiration restitutive de la créature à son Créateur. La définition de Mesa est tout aussi incomplète, car pour lui, l'amour, "C'est tout / (...) qui demande* tout en une autre" (Th I, 996). Mesa, lui aussi, a partiellement raison, car l'amour ne doit pas être un passe-temps frivole mais quelque chose de total. Mais son erreur à lui est de n'envisager qu'une partie du contrat amoureux. Essentiellement égoïste, il ne conçoit que la demande et pas un instant l'offre. Or, remarquons bien comme ces deux personnages ont de l'amour des notions complémentaires. Car la "connaissance" de la Totalité, qui manque encore à Ysé, Mesa, lui, la pressent. Tandis que la "perte de connaissance" ou don de soi que Mesa ne conçoit pas, Ysé elle, est capable de l'envisager. Or, Ysé va soudain pressentir cela, car elle va "appeler" Mesa à elle. Mais, avant d'en venir à cet appel, peut-être sera-t-il profitable de rappeler l'échec que vient de subir Mesa dans le contrat que lui-même avait rêvé d'établir avec Dieu. Car ce Dieu, présence obsédante au centre de sa personne, était comme une voix qui sans cesse l'appelait par son nom et il essaie d'expliquer cela à Ysé :

(...) supposez quelqu'un avec vous
Pour toujours. (...)
(...) il pense et je pèse en mon coeur sa pensée.
(...)
O la joie d'être pleinement aimé (...)
(...)
O le tourment de se sentir épelé comme de quelqu'un qui n'en vient pas à bout ! Il ne me laisse pas de repos !
J'ai fui à cette extrémité de la terre !

(...)
(...) Me voici au milieu de ces peuples païens et il m'y a
retrouvé. (Th I, 1002)

Ysé, sachant que Mesa revient de France où il s'est offert à Dieu sans succès, lui demande : "Vous avez été repoussé ?" (Th I, 1002). Il réplique : "Je n'ai pas été repoussé. Je me suis tenu devant Lui / Comme devant un homme qui ne dit rien et qui ne prononce pas un mot" (Th I, 1002). Ne retrouvons-nous pas en ce Dieu Central qui enjoint mais reste muet, le "Juge sagace avec l'épée et l'examen"⁶ dont nous avons parlé tout au début de cette étude ? Ceci n'a d'ailleurs rien de surprenant puisque la partie des Vers d'exil qui le décrit fut publiée en juillet 1905 (Po, Notes, 923), un mois à peine ayant le début de la composition de Partage (Th I, Notices, 1332). Voilà pourquoi Mesa, "renvoyé tout nu" par Dieu qui ne veut "point de [lui]" (Th I, 1002) se retrouve sur ce bateau désorienté, ayant "perdu [son] sens et [son] propos" (Th I, 1002). Plus tard, Ysé lui ouvrira en partie les yeux, en lui faisant prendre conscience de son égoïsme. C'est d'ailleurs là une des fonctions de la femme par rapport à l'homme. Elle lui fera remarquer qu'"il est plus facile (...) de s'offrir que de se donner", et il en conviendra : "Cela est vrai" (Th I, 1008).

A ce carrefour de midi, dans la dangereuse "liberté" qui est la leur, Ysé, à son tour, va se mettre à appeler Mesa. Elle se fait reconnaître de lui dans les paroles célèbres : "Mesa, je suis Ysé, c'est moi" (Th I, 999). Mais Mesa qui a désormais envie qu'on le laisse tranquille lui répond : "C'est vous ! Mais pas plus vous qu'aucune autre !" (Th I, 999). Puis, avec un mélange d'égoïsme et de clairvoyance, il pèse les termes de ce contrat qui se propose à lui :

Qu'est-ce qu'il y a à attendre (...) chez une femme ?
Qu'est-ce qu'elle vous donne après tout ? et ce qu'elle
demande,
Il faudrait se donner à elle tout entier !
(...)
Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme, Ysé. (Th I, 1000)

Voilà la première raison qui rend donc ce contrat impossible. Mais de plus, du côté d'Ysé elle-même, Mesa distingue une série d'obstacles et d'interdictions :

(...) Et je sais que vous ne m'aimez pas.

D'une part, vous êtes mariée, et d'autre part, je sais que vous avez goût

Pour cet autre homme, Amalric. (Th I, 1000)

Cependant, il sait qu'elle est pour lui quelqu'un d'unique, et il finit par en convenir : "Vous êtes Ysé. Je sais que vous êtes Ysé" (Th I, 1003). Ysé, de son côté, se met à méditer tout haut sur les paroles d'appel qu'elle avait adressées à Mesa sans peut-être en comprendre pleinement le sens. "C'est vrai", s'étonne-t-elle, "Pourquoi est-ce que j'ai dit cela tout à l'heure ?". Elle semble tout à coup découvrir leur signification qu'elle révèle à Mesa : "Je suis celle que vous auriez aimée" (Th I, 1003). Mesa en reconnaît enfin la vérité et se lamente :

Pourquoi est-ce maintenant que je vous rencontre ? Ah, je suis fait (...) pour la joie,

(...)

Il est dur de garder tout son coeur. Il est dur de ne pas être aimé (...). (Th I, 1004)

Ysé, tout à coup change de ton. Est-ce jeu de coquette ? Est-ce au contraire prémonition ? Après s'être avancée, voici qu'elle recule. Elle sent en elle, dit-elle, une femme qui ne pourrait s'empêcher de répondre à l'appel de Mesa et qui ne lui "serait point bonne (...) mais funeste", et elle qui est jeune ne "[veut] pas mourir" (Th I, 1005). Elle lui demande donc de ne pas l'aimer, mais de rester pour elle cet ami, ce conseiller spirituel dont elle dit avoir besoin :

Non, non, il ne faut point m'aimer (...)

Cela ne serait point bon.

(...) Restez le Mesa dont j'ai besoin,

(...) ce gros homme grossier et bon qui me parlait l'autre jour dans la nuit.

(...)

Et je sens que cette femme ne serait point bonne

Pour vous, mais funeste (...) et pour moi (...)

(...) je ne veut pas mourir (...)

(...)

Tout est dit, Mesa. (...) Convenons que nous nous aimerons pas.

MESA. - Ysé, je ne vous aimerai pas. (Th I, 1004-1005)

Par trois fois, ils répètent cette sage promesse de ne pas s'aimer. Mais nous savons que Mesa reste troublé et tenté, lui qui voit

maintenant se déployer dans la mer les couleurs merveilleuses de l'éventail du paon et de Lakshmi, la Vénus au "sein si beau". C'est pourquoi quand le souffle du soir se lève, il éprouve le frémissement du "coeur coupable" (Th I, 1012).

Les héros vont se retrouver à l'Acte II dans un décor bien plus sinistre et désordonné que la mer de l'Acte I. C'est un lieu placé sous le signe de la mort, un cimetière qui porte l'ironique nom de "Happy Valley", Vallée du Jugement en vérité pour les "damnés" (Th I, 1013) qui y sont enterrés. Les ténèbres s'expriment par une "sombre" après-midi, et la combinaison de la violence et de l'inertie dans un "lourd ciel orageux" (Th I, 1012). Les "hérétiques" qui y subissent l'exil de la séparation d'avec Dieu - "Pauvres gens soustraits à la terre natale" - (Th I, 1014) sont évoqués dans une sorte de danse macabre : "le jeune homme qui jouait si bien au tennis, et la pauvre jeune fille avec ses bas de soie rose" (Th I, 1013), ainsi que les préposés à la balance commerciale qui ne sont pas arrivés à faire un bon échange : "Baxter, agents d'assurance" et "Cohn, courtier de change" (Th I, 1014). Une des caractéristiques les plus frappantes de ce lieu, c'est le déséquilibre qui s'y manifeste chez les morts, comme chez les vivants qui vont s'y rencontrer. Car parfois, dans la "tombe molle" (Th I, 1013) où l'on "flanque" les "Yang jen", "le cercueil flotte" si bien qu'il faut en assurer la chute complète avec une "gueuse de plomb" (qui fait songer au "pavé" de Lechy écrasée par terre⁷ ou à la "pierre énorme" considérée par Simon⁸). Ysé, qui se promène dans ce cimetière s'y sent "tout étourdie encore et flottante du bateau à peine quitté" (Th I, 1016). Ce cimetière se présente bien comme un carrefour où les personnages vont avoir à faire leur choix car "de là, on découvre plusieurs routes" et "un champ de courses" (Th I, 1012), symboles peut-être de la carrière humaine, car en les contemplant Mesa s'exclame : "Jolie vue qu'on leur a ménagée : un champ de courses, la route avec tous les peuples, qui y passent, / Toute la vie !" (Th I, 1013).

Le premier appel est celui qu'Ysé adresse à son époux qu'elle supplie de ne pas l'abandonner comme il veut le faire pour aller courir l'aventure. Elle l'avertit honnêtement qu'il ne faut pas qu'il soit trop sûr d'elle, car depuis dix ans qu'ils vivent ensemble, elle s'est fait "un jugement" (Th I, 1017) et estime qu'elle lui a donné tout ce qu'elle pouvait lui donner. Maintenant, elle sent en elle la tentation de donner une "totalité" d'elle-même qu'elle n'a pas encore fournie, et elle "prie que cette tentation" ne lui vienne pas car "cela ne serait pas noble et juste*" (Th I, 1018). Elle le conjure de la défendre, de lui donner non pas "une liberté épouvantable",

mais la sécurité que procure un bon gardien, un bon guide, celui qui devrait être toujours avec elle pour la "conduire" (Th I, 1018-1019). Hélas ! de Ciz, cet "enfant faible et tendre" qui, comme Laine "fuit" et est "plein de mensonges", refuse d'écouter cet appel désespéré. Lui-même semble pousser sa femme dans les bras de Mesa : "Adieu, bonita ! / Je ne vous laisse point seule. Je suis heureux que Mesa soit avec vous" (Th I, 1020). C'est donc de Ciz qui le premier a fait défaut dans le contrat de mariage qui le lie à Ysé. Ce personnage dont Claudel a dit que le nom représentait "la coupure" (MI, 184) est bien cette paire de ciseaux qui vient de sectionner le lien qui l'unissait à sa femme. Ysé ainsi séparée de cet époux qui l'abandonne, ainsi détachée de lui comme "le fruit" que le couteau "tranche" en deux (Th I, 1019) ne va-t-elle pas être invinciblement tentée de reconstituer la totalité de ce fruit en s'unissant à Mesa, la "moitié" dont elle est l'"égalité" (MI, 184) ?

Mesa, à qui elle a donné rendez-vous dans ce lieu sinistre, sent bien que l'heure du choix est venue : son "coeur" est malade et souffre d'"élancements" cruels (Th I, 1014) ; son organisme spirituel s'en ressent : il est "atteint dans [son] conseil", "frappé d'insensibilité", "atteint de paralysie" par le venin du serpent tentateur dont la "douleur empoisonnante" s'est infiltrée dans ses veines. Son âme, ce "talent" que Dieu lui a confié pour qu'il le fasse fructifier, est dans ses mains "comme une pièce d'or dans les mains d'un joueur", et il est tenté de s'en servir pour acheter cette Ysé qu'il convoite. Le voilà aux côtés d'Ysé, que son mari vient de déserter et dont le déséquilibre s'accroît : "je penche, je penche" (Th I, 1021) et finalement les amants tombent dans les bras l'un de l'autre. Mesa, quand il se relève, "demeure vacillant comme un homme ivre" (Th I, 1021). Ysé n'est nullement cette Thalie que, toute pesante qu'elle fût, Coeuvre pouvait soulever au-dessus de lui comme une torche. Elle n'est pas une compagne, mais une "proie", un "gibier qui plie", entre les bras de Mesa "quelqu'un de replié", tombée dans l'inertie de "quelqu'un qui dort", ayant perdu l'entendement, car "assourdie", et se sentant elle aussi paralysée par l'insidieux venin : "pesante, et gourde, et interdite (...) et incapable de remuer aucun doigt" (Th I, 1023). Chacun, dans cet amour coupable, est la victime de l'autre, car si Ysé est la proie paralysée de Mesa, lui de son côté est "comme une grosse bête assommée" sous la main d'Ysé qui le tient (Th I, 1024). Les voilà tous deux dans la Chute, "Un homme entre les bras d'une femme, comme une chose par terre / Qui ne peut plus

tomber" (Th I, 1024). Cependant, Mesa sait bien que le bonheur qu'il cherchait se trouve en Dieu seul et que cette créature interdite qui s'offre à lui, toute image de Dieu qu'elle soit dans sa beauté, ne peut nullement lui apporter la satisfaction qu'il désire, et il s'exclame douloureusement :

(...) ah, tu n'es pas le bonheur ! tu es cela qui est à la place du bonheur ! (Th I, 1024)

Mais pour qu'il y ait péché, il faut qu'il y ait non seulement "faute grave", mais, comme l'enseigne le catéchisme, "pleine connaissance et entier consentement". Ysé, non contente d'avoir fait tomber Mesa, va exiger de lui cette pleine lucidité dans le mal. Puisqu'il a dans les mains son âme, la pièce d'or grâce à laquelle il va pouvoir l'acheter, elle lui demande d'abord de bien la regarder, de bien l'évaluer, elle, cette créature, ce vase fait de cet "émail" dont Mesa avait aperçu les reflets dans la mer de Lakshmi (Th I, 1011), cette oeuvre du divin Potier qui porte à la fois le "défaut" de la faute originelle, mais aussi la signature du grand Artiste, "la marque du fabricant" (Th I, 1025). Alors Mesa l'admire et la loue dans une sorte de litanie païenne, car il va prétendre en faire la divinité luciférienne de son jardin, "un paon dans le paradis" (Th I, 1025). Elle se présente pour lui comme "cela qui est à la place" du vrai soleil, elle est "comme le jeune Apollon", ses cheveux faits des "filières mêmes du soleil" ont la matière "d'un talent d'or" qui vaut bien le prix de cet autre "talent d'or" qu'est l'âme de Mesa (Th I, 1025), car il la juge "inestimable", mot fort ambigu en vérité pouvant aussi bien sous-entendre une chose qu'on ne saurait trop estimer, qu'une chose dont il est impossible d'estimer la valeur. Ysé, de même que le soleil, offre à Mesa un amour qui est le Feu, mais qui rappelle étrangement celui qu'on appelle "Feu pénal"⁹. Comme elle-même en avertit Mesa :

C'est l'amour, Mesa, et je ne l'appellerai point une chose bonne et usagère, et l'on plaint ce fou qui ne sait point s'en servir

A tempérament pour son plaisir et le bien de son ménage comme le feu bien fait

Qui cuit la soupe et qui fond l'or sous le chalumeau.

(Th I, 1026)

Alors vient le moment décisif, celui où, dans le même geste que la Sagesse au carrefour, Ysé va présenter à Mesa une balance à deux

plateaux. Lui, Mesa, est dans l'un d'eux, et comme contrepoids il peut choisir soit Ysé toute seule, (ce qui paraît bien tentant pour établir son équilibre puisqu'elle se présente comme l'"égalité" de la "moitié" qu'il est), soit tout le reste, c'est à dire Dieu et la création, mais sans cette Ysé interdite à laquelle il n'a pas le droit dans le monde de la Justice :

YSE. - D'un côté Ysé, et de cet autre,
Tout moins que je n'y suis pas. (Th I, 1026)

Finalement, Mesa prononce les paroles fatales : "Je te préfère Ysé !" (Th I, 1026). Aussitôt, la Chute est consommée et les signes de désordre s'accroissent. Cette parole est "comme un coup" au flanc d'Ysé, leur coeur à tous deux subit un "déplacement", celui de Mesa subit une "sécession" et, détourné de Dieu, il se "retourne monstrueusement vers" Ysé. L'étreinte qu'ils connaissent n'est nullement ces "noces opimes" de l'Art poétique "ce saisissement de Dieu par notre âme, comme la chaux saisit le sable (...) parfait holocauste, (...) généreuse restitution"* (Po, 199) dont Violaine et Craon avaient montré l'exemple dans Violaine II. Cette fois en effet, la chaux ne "saisit" plus le sable, elle l'"astreint", mot qui comporte la notion d'une pénible contrainte, et elle le fait "en brûlant et en sifflant", signes sinistres. Cette brûlure est non pas la flamme des bienheureux, mais "la grande flamme noire de l'âme qui brûle", qui dans Le Repos a été appelé la "Clarté noire", et "la lumière impie"¹⁰ de l'enfer (Th I, 1026-1027), comme le confirme d'ailleurs Ysé quand regardant tristement le lieu qui les entoure, elle s'écrie : "Regarde ce jardin maudit" (Th I, 1028). Elle continue : "Non, ceci n'est pas un mariage qui unit (...), mais une rupture et le jurement mortel et la préférence de toi seul !" (Th I, 1028). Elle aussi a abjuré : elle a renié son "nom", son "bonheur", celui de l'homme qu'elle a épousé "jurant de lui être fidèle", et ses "pauvres enfants" (Th I, 1028). Pour compléter ce triste contrat, Ysé va exiger que Mesa envoie ailleurs son mari. Qu'importe "qu'il meure", dit-elle, puisqu'ainsi ils seront "l'un à l'autre" (Th I, 1029). Mesa proteste faiblement : "Mais cela ne serait pas bien". Ysé alors, tout comme l'Yseult du Tristan, établit leur nouvelle Loi, une Loi qui n'obéit plus à Dieu, mais à l'amour humain :

Bien ? Et qu'est-ce qui est bien ou mal que ce qui nous empêche ou nous permet de nous aimer ? (Th I, 1029)

Mesa, lui obéissant, amènera hypocritement de Ciz à choisir, parmi les deux situations qu'il lui offre, celle qui l'éloignera le plus des amants.

Un tel contrat pouvait-il s'exécuter dans la satisfaction ? Comme le dit l'auteur dans la préface qui sert d'introduction à la réédition de 1948 de Partage de midi, les amants "au lieu de s'apporter l'un à l'autre le salut (...) s'apportent l'un à l'autre la damnation" (Th I, Notices, 1339). Aussi quand Mesa, par peur du scandale, a éloigné Ysé qui attendait son enfant, elle a rompu ce contrat et suivi Amalric qui l'avait retrouvée. Elle a refusé de répondre aux "lettres affreuses" que lui a envoyées Mesa, car elle le trouve "injuste" (Th I, 1040) avec elle. Après tout, dit-elle, "cet enfant" de Mesa qu'elle a eu est à elle et, si elle a quitté son amant, c'est parce qu'elle sentait qu'elle lui était néfaste. C'est du moins ce qu'elle tente d'expliquer à Amalric :

(...) je savais que je lui faisais du mal et je l'ai quitté.
Oui, je me suis sacrifiée pour lui.

Et moi, il me menait je ne sais où et je veux vivre !

(...)

Pourquoi est-ce qu'il m'a fait partir (...)

Je sais que je lui étais à charge.

(...)

Mais avec lui c'était le désespoir et le désir (...)

(...)

Et ce désert qu'on est, et la soif, et la misère de l'amour

(...) !

(...)

Qu'a-t-il donc à me reprocher ? parce qu'il ne s'est pas donné*, et moi je me suis retirée*. (Th I, 1040-1041)

Elle a fort bien expliqué, en quelques mots, la faillite de ce contrat et pourquoi elle s'est crue justifiée de le briser.

Pourtant, la sécurité qu'elle cherchait, Amalric lui-même, l'homme fort, n'a pas pu la lui procurer. La révolution en effet, a éclaté et Amalric, afin d'éviter qu'ils ne tombent vivants aux mains des rebelles, a placé sous la maison une bombe qui sautera à minuit. Ainsi, marqués pour la mort, ils contemplent avec désespoir le soleil qui pour eux se couche pour la dernière fois. De plus, Ysé est tourmentée, car sa liaison avec Mesa a eu du moins ceci de positif, c'est qu'il lui a donné un vague pressentiment de la présence de Dieu, d'un Juge qui ne cesse de vous observer et, comme elle l'explique à Amalric :

(...) il y a des moments où, tu sais, c'est comme quand on sent que quelqu'un vous regarde
Sans relâche (...),
(...) il est témoin. Il nous regarde en ce moment.
(Th I, 1039)

A ce "carrefour", cette maison d'où l'on aperçoit "les deux bras d'un fleuve" (Th I, 1033), Mesa, pendant qu'Amalric fait une tournée d'inspection, réapparaît devant Ysé. Il possède une passe qui lui permet de traverser les lignes chinoises et il vient offrir à Ysé la vie ainsi que le mariage, car de Ciz est mort. Mais devant cette offre, Ysé garde le même silence que Dieu jadis devant le novice. Mesa essaie tout pour rompre ce silence : les reproches, les insultes, les supplications, rien n'y fait. Alors Amalric revient et offre un nouveau marché à Ysé :

(...) Que dis-tu, Ysé ?
Que préfères-tu, dis-le ?
Ou de t'en aller avec celui-ci et de vivre ?
Toi et l'enfant, et dans ce cas étends la main.
(Th I, 1047)

A quoi Ysé ne répond que par un silence qui, tacitement, est un refus, la négation de la "préférence" qu'elle et Mesa s'étaient jadis jurée.

Amalric et Ysé dérobent à Mesa sa passe et s'enfuient, le laissant "brisé" (Th I, 1047) dans cette maison qui va sauter. Mesa, quand il sort de son évanouissement, se retrouve comme dans une chapelle funéraire, sous le ciel étoilé qui forme au dessus de lui une croix lumineuse : lui-même est sous ce carrefour étoilé, avec, à sa droite et à sa gauche une "forêt de flambeaux", au-dessus de lui l'étoile polaire, et autour de lui la "Voie lactée", pareille à "une forte ceinture" (Th I, 1049). Tous ces astres lui apparaissent comme les légions des saints, et il tremble, car, entouré par cette armée céleste, "l'Agneau terrible", le Christ du jugement dernier, va s'avancer vers lui pour lui demander compte de sa vie (Th I, 1050).

Mesa, pour essayer de se justifier, va commencer par la question du grief, "pourquoi" : "Pourquoi cette femme ?" (Th I, 1050), demande-t-il à Dieu. Puis, lui-même répond, pèse et juge :

(...) parce que j'étais un égoïste, c'est ainsi que vous me punissez
Par l'amour épouvantable d'un autre. (Th I, 1051)

Il ne lui reste donc plus qu'à offrir sa mort à Dieu en pénitence : "éclatons cette détestable carcasse (...) déjà à demi-rompue", dit-il, "c'est l'oeuvre de la femme" (Th I, 1052), et dans ce sens, elle l'aura du moins servi, car elle lui "fait le chemin plus court" vers Dieu (Th I, 1052). Finalement, Mesa, qui a subi une si terrible "soif" que jamais Ysé n'a pu l'étancher, demande à Dieu de lui pardonner, de le reprendre dans son "giron" et de lui donner "la source^{*} même", lui à qui, du moins, Ysé a appris à ne plus pouvoir se "passer d'amour" (Th I, 1052).

Mais, comme l'a dit Claudel, "ce qui est refusé à la passion, le sacrifice qui sait si d'une manière ou de l'autre, il ne pourra l'obtenir" (Th I, Notices, 1340) ?

Alors que Mesa a renoncé à tout, Ysé, au dernier moment, saisie de remords, abandonne Amalric pour revenir non pas vivre, mais mourir auprès de Mesa. Grâce à ce sacrifice, voici les amants qui se relèvent de leur chute. Mesa se sent monter comme un "aigle vertical" assez puissant pour soulever avec lui le "corps lourd" d'Ysé dont "le poids (...) cède à l'aile" (Th I, 1054). Ysé, qui confesse humblement ses crimes demande, elle-même stupéfaite devant leur énormité : "comment est-ce que tout cela est arrivé ?" (Th I, 1057). Peut-être a-t-elle oublié la fameuse loi qu'elle avait formulée en faisant envoyer son mari à la mort :

Bien ? Et qu'est-ce qui est bien^{*} ou mal^{*} que ce qui nous empêche ou nous permet de nous aimer ? (Th I, 1029)

Maintenant, Mesa, lui rappelant implicitement cette loi basée non sur Dieu mais sur l'amour humain, lui répond :

C'est l'amour qui a tout fait. Eh quoi ? N'est-il donc plus pour nous la seule chose bonne et vraie et juste et signifiante ? Est-ce que les mots ont perdu leur sens ? Et n'appelons-nous plus

Le bien, ce qui facilite
Notre amour, et mal ce qui lui est opposé ?
(...)

Que ne méritait pas entre nous une union si juste^{*} et si pure ? (...)

(...)

Me voici, les membres rompus, comme un criminel sur la roue,
Et toi, l'âme outrée, sortie de ton corps comme une épée à demi-dégainée ! (Th I, 1057)

Il doit y avoir beaucoup d'ironie et d'amertume dans les paroles de Mesa pour qu'Ysé s'exclame : "Ne raille pas ainsi affreusement !" (Th I, 1057). Pourtant, il ne faisait pas que railler, car à travers l'injustice de leur union, par la souffrance même qu'ils se sont infligée l'un à l'autre, s'est manifestée la Justice de Dieu. En fait leur union fut "juste" dans ce sens qu'ils ne se sont point "ménagés", dans ce sens que grâce à Ysé, Mesa a appris à se donner et que, grâce à lui, elle a appris à connaître Dieu.

Leur "mal" a donc été pour eux "comme un esclave qui fait monter l'eau" (Th I, 848) ; la "soif" mutuelle qu'ils se sont infligée est ce qui leur a donné le désir de la seule vraie Source. Tout sert à la Providence. Comme le dit Mesa, "le mal même / Comporte son bien qu'il ne faut pas laisser perdre" (Th I, 1057), et, s'ils ne peuvent plus réparer le désordre qu'ils ont causé ici-bas, du moins ils peuvent, grâce à leur souffrance, payer enfin leur dette :

Nous pouvons donc tourner honnêtement le visage vers le Vengeur,

En disant : "Nous voici. Payez-vous sur ce que nous avons."
Nous pouvons cela. (Th I, 1058)

Avant de mourir, ils célèbrent devant Dieu un mariage spirituel dans une cérémonie où tous les sacrements sont évoqués, car ce mariage sera le baptême d'Ysé, la "confirmation suprême" des amants, leur "pénitence", l'eucharistie qu'est l'offrande de leur "corps", un "Ordre" religieux, puisque ce mariage est cette fois purement mystique, et enfin, implicitement, l'Extrême-Onction¹¹, puisqu'il est le dernier sacrement des héros qui vont mourir. Ce dernier contrat, ainsi sanctionné par la présence des sept sacrements qui s'unissent comme les couleurs du prisme pour former la lumière de la Justice, de la nouvelle "Loi" à laquelle se soumet ce couple, est un contrat digne de ce nom et qui les rétablit dans l'Ordre (Th I, 1058).

Ainsi, toutes les images négatives qui accompagnaient leur union illégitime sont-elles maintenant retournées dans un sens positif. L'astreinte¹² brûlante et sifflante de la chaux avec le sable (Th I, 1027) a formé le "ciment" de la pénitence (Th I, 1059). Le duel sanglant de Baal avec la mer, de l'épée de feu avec le paon orgueilleux étalant les couleurs de sa roue, a permis les multiples blessures qui ont brisé les amants, qui les ont rendus perméables à la Grâce, qui ont fait naître dans leur coeur le prisme des sept sacrements qui rend témoignage à la lumière. Leur supplice de créatures brisées est aussi

le prélude du triomphe du saint "à son dernier jour, quand se rompt enfin le parfum longuement mûri dans son sein" (Th I, 988). Ce mariage, non plus possession mais "acceptation", est "le feu qui devient la flamme et le désir qui devient la justice" (Th I, 1055). Ysé, désormais "satisfaite" (Th I, 1059), a acquis l'"œil subtil" et l'"ouïe" qui lui permettent de voir le "cœur" même de Mesa. Celui-ci, doué aussi de ces sens spirituels, entend résonner la trompette du Jugement, "le clairon de l'Exterminateur", "la citation de l'instrument judiciaire". Ysé, devenue avant de mourir, semblable à la Grâce, lui découvre enfin son vrai visage, comme Lâla devant Lambert. Mais cette fois, ce n'est pas elle qui donne le "la". Au contraire, elle demande "l'accord" qui va faire jaillir sa voix, et la voix, venue de cette créature maintenant "dépliée", "déployée" comme un miséricordieux branchage, n'est pas celui de la "trompette perçante*", mais d'une "mesure irrésistible" qui entraîne les pieds "jubilants" (Th I, 1061). Le "vent de la Mort" qui déchaîne une dernière fois la lumière des cheveux d'or d'Ysé, semble être à la fois le rappel de la faute passée, et la promesse de la Rédemption future par le Souffle/Verbe.

Nos héros, réconciliés en Dieu, vont mourir. Mais ils savent que leur faute a été longue, leur pénitence courte et que, même si la "dette" est remboursée par leur mort sacrificatoire, il leur faudra subir l'"astreinte", le paiement des intérêts et de l'amende. Mesa se prépare non pour un bonheur immédiat, mais pour les "routes longues et pénibles" du purgatoire où lui et Ysé vont cheminer, leurs "poids" s'influençant non pas cette fois dans la balance préférentielle, mais dans celle de l'expiation, "distants encore que ne cessant de peser / L'un sur l'autre" (Th I, 1062). Mais quand leur âme "en travail", sous l'opération du Feu pénal, cette "fournaise, plus dure que le Soleil en août" (Th I, 826), aura été complètement purifiée, alors ils pourront se retrouver, s'adresser un "signe" qui aura perdu toute ambiguïté et être unis, dans l'amour de Dieu, dans un Feu qui ne sera plus la "fournaise" dévorante, mais "la subsistance même de la lumière" (Th I, 1061). Alors la pénible "astreinte" deviendra l'incomparable "étreinte", et la cruauté du "Soleil en août" deviendra "la splendeur de l'août", le Feu du Saint Esprit enfin vainqueur, "dans la transfiguration de Midi !" (Th I, 1062).

Notons dans Partage combien Claudel a su renouveler ses images de désordre et de rétablissement de l'ordre par cette merveilleuse série de descriptions de l'action du soleil sur la mer, semblable à l'action d'un glaive justicier sur la créature. Notre étude du Feu pénal dans Le Repos s'est avérée précieuse pour évaluer ici cette action à première vue cruelle et incompatible avec la bonté d'un Père clément. Mais dans Partage c'est sur cette justice revendicatrice beaucoup plus que sur la Miséricorde, que tombe l'accent. Ceci s'explique peut-être par le fait que l'auteur, ayant passé par l'expérience de Mesa, ait voulu subir en son héros un châtement expiatoire.

Nous avons retrouvé les images de l'attraction des éléments chimiques qui, comme dans Violaine II, l'Art poétique, se traduisent par l'attrait violent de la chaux vive pour un autre élément. Mais dans Violaine II, cet autre élément était soit la terre argileuse avec laquelle il avait formé le ciment, fondation de l'Eglise de Pierre de Craon, soit l'Eau vive qui l'avait guéri de sa soif brûlante. Dans l'Art poétique, la chaux vive était le Créateur qui s'unissait à sa créature, cette fois humble sable, dans une étreinte qui était une "généreuse restitution" de la part de cette créature. Dans Partage, Mesa, la chaux vive, a non pas étreint, mais "astreint" Ysé qui, non point riche terre ou Eau comme Violaine, mais sable aride et "source de soif" n'a pu le désaltérer, mais a du moins pu former avec lui, dès que repentants ils se sont tournés vers le Père/Source, le mortier que Claudel appelle "ciment" de la pénitence. De sorte, que cette "astreinte" cruelle a été celle grâce à laquelle, indirectement, le Créancier a obligé ses débiteurs récalcitrants à lui payer à la fois la dette, les intérêts et la pénalité qui accompagne chaque jour de retard dans le paiement.

Notons aussi les efforts de renouvellement dans la façon dont l'auteur présente ses "carrefours". Celui de l'Acte III, il est vrai, ne fait que s'esquisser avec ses "deux bras d'un fleuve" (Th I, 1033) ; celui de l'Acte II est déjà plus complet avec ses "plusieurs routes", son "champ de courses" (Th I, 1012), et la balance implicite dans laquelle Mesa va déposer la pièce d'or de son âme (Th I, 1014), pour acheter cet autre "talent d'or" qu'est Ysé (Th I, 1025). Mais le carrefour de l'Acte I, cet endroit où le dixième degré coupe le soixantième et qui va servir de place du marché à Amalric pour son ignoble commerce, est vraiment extraordinaire (Th I, 1010).

Tous les personnages semblent condamnés à mourir dans cette pièce. De Ciz, d'après la vision d'Ysé, n'est plus qu'un cadavre tordu par le choléra et semble condamné au supplice de la goutte d'eau. Mais cette eau qui creuse ainsi une ouverture dans son "oeil béant" sera peut-être une Eau pénale qui finira par lui faire payer à lui aussi sa dette (Th I, 1056). Amalric a l'air d'avoir pu se sauver grâce à la passe qu'il a dérobée à Mesa, mais ne soyons pas trop sûrs qu'il échappera à la révolution. Lui-même, au début de la pièce, n'a-t-il pas annoncé sa propre fin avec celle de ses compagnons ? : "Nous serons tous morts l'année prochaine, hurra !" (Th I, 1009). Il serait difficile d'augurer rien de très favorable de la fin de ce personnage luciférien. Quant à Mesa et Ysé, leur recherche, interrompue par la mort, va se terminer dans l'autre monde. Mais avant de mourir, ils ont pu se tourner dans la bonne direction et, un jour, dans la transfiguration de Midi, ils atteindront le Centre.

CHAPITRE XII

L'ANNONCE FAITE A MARIE

Dans cette pièce, l'état de désordre, atténué dans Violaine II, est à nouveau souligné. Cette fois, il est causé non seulement par le "larcin" des "dévorants" qui infestent le pays, mais par la guerre de Cent ans. La "douce France" est déchirée par la lutte entre les partisans de Charles VII, héritier du trône selon la loi salique, et ceux du jeune Roi Henri VI d'Angleterre, le descendant du Plantagenêt qui refuse de reconnaître cette loi. De plus, dans cette pièce, cette époque coïncide avec celle du grand schisme d'Occident qui divisa l'Eglise catholique et au cours duquel il y eut plusieurs papes à la fois, les uns séjournant à Rome, les autres à Avignon. C'est pourquoi, comme Vercors l'explique à la mère :

(...) tout est ému et dérangé de sa place, et chacun recherche éperdument où elle est.

Et ces fumées que l'on voit (...)

Et ces grandes bandes de pauvres (...)

Il n'y a plus de Roi sur la France (...)

(...)

A la place du Roi nous avons deux enfants.

(...)

A la place du Pape, nous en avons trois et à la place de Rome, je ne sais quel concile en Suisse.

Tout entre en lutte et en mouvement,

N'étant plus maintenu par le poids supérieur*. (Th II, 30)

Il n'est pas étonnant que la France, sans roi/coeur central, et l'Eglise catholique sans Pape/coeur à Rome son centre, soient des organismes en plein désordre. C'est ce qui, mieux qu'une simple aspiration (Violaine I) ou qu'un pouvoir familial (Violaine II) explique le départ de Vercors. Il trouve qu'il faut qu'il aille en pèlerinage "chez le Roi des Rois, à Jérusalem" comme sacrifice pour le rétablissement de l'ordre, car ils sont trop "à l'aise" à Combernon, et ce n'est pas juste, ils sont "trop heureux. / Et les autres pas assez" (Th II, 30). Il explique à sa femme que dans ce contrat qu'il a vis-à-vis de Dieu, comme maître/coeur de ce domaine, il a reçu plus que sa part et qu'il est temps qu'il paie sa dette :

Voici trente ans que je tiens ce fief sacré (...) et que Dieu pleut sur mes sillons.

(...) il n'est pas une heure de mon travail
Qu'il n'ait quatre fois payée et une fois encore,
Comme s'il ne voulait pas rester en balance* avec moi et
laisser ouvert aucun compte.

Tout périt et je suis épargné.

En sorte que je paraîtrai devant lui vide et sans titre,
entre ceux qui ont reçu leur récompense. (Th II, 31)

A la mère qui proteste : "C'est assez que d'un coeur reconnaissant"
(Th II, 31), il répond, lui aussi, par la parabole de l'Eau vive :

Lequel reçoit davantage, le vase plein, ou vide ?

Et laquelle a besoin de plus d'eau, la citerne ou la source ?

LA MERE. - La nôtre est presque tarie par ce grand été.
(Th II, 31)

Vercors, plus conscient que dans les deux versions, de ses responsabilités envers sa famille, demande d'abord à sa femme de le délier de son devoir envers elle. Quand elle lui demande quelle est la voix qui l'appelle ainsi loin d'eux, il invoque celle de la Justice :

La trompette sans aucun son que tous entendent.

La trompette qui cite tous les hommes de temps en temps afin que les parts soient redistribuées.

(...)

La voix qui remplace le Verbe, quand le chef ne se fait plus entendre

Au corps qui cherche son unité. (Th II, 32)

La recherche de Vercors prend pour but immédiatement le "Centre" où jadis fut planté la Croix : "Le centre et l'ombilic de la terre, le milieu de l'humanité en qui tout tient ensemble" (Th II, 32). Son dessein, en s'y rendant, c'est de remettre dans le bon "sens" la Création bouleversée : "C'est tout le royaume avec moi qui appelle et tire au Siège de Dieu et qui reprend sens et direction vers lui" (Th II, 33).

Dans L'Annonce, au cours de la leçon de justice qu'il essaie de donner à Hury, le côté miséricordieux de Vercors s'accuse, tout autant que le côté violent du futur maître de Combernon. Il ne s'agit plus ici d'un voisin qui a dépassé la limite, mais d'un voleur de fagots que Hury a surpris et qu'il amène à Vercors :

ANNE VERCORS. - Que ne venait-il me trouver ? Je lui aurais donné le bois qu'il lui faut.

JACQUES HURY. - Le bois qu'il lui faut, c'est le manche de mon fouet !

{
... } je vais lui couper les oreilles (...)

ANNE VERCORS. - Non
(...)

JACQUES HURY. - Qu'est-ce donc qu'il faut faire ?

ANNE VERCORS. - Le renvoyer chez lui.

JACQUES HURY. - Avec sa bourrée ?

ANNE VERCORS. - Et avec une autre que tu lui donneras.

JACQUES HURY. - Notre père, ce n'est pas bien. (Th II, 36-37)

Lorsque Jacques se plaint, disant qu'"il ne faut pas être lâche de son droit" (Th II, 37), Vercors lui donne en exemple la "justice" de Dieu, "pour l'agriculteur à qui il rend tout au centuple : "Cent pour un, l'épi pour une graine et l'arbre pour un pépin. / Car telle est la justice de Dieu avec nous, et sa mesure à lui dont il nous repaye" (Th II, 39). Après avoir ainsi montré à Hury ce qu'un vrai maître doit être, il lui confie le domaine à sa place : "Tiens les manches de la charrue à ma place (...). / Donne à manger à toutes les créatures" (Th II, 39).

D'autre part, au coeur même de la famille, le potentiel de désordre est accentué par une injustice qui paraît plus grande encore à Mara, entre son sort et celui de sa soeur Violaine, et elle s'en plaint amèrement à sa mère :

Qu'est-ce qu'elle sait faire, la gnolle ? qui est-ce de nous deux qui fait marcher la charrette ?

Elle se croit comme sainte Onzemillevierges ! Mais moi, je suis Mara Vercors qui n'aime pas l'injustice et le faire accroire,

(...)

Et voilà que tout est pour elle et rien pour moi. (Th II, 35)

Dans L'Annonce, la rencontre matinale entre Violaine et Pierre de Craon, sans que son sens fondamental soit vraiment changé, est exprimée grâce à une série d'images nouvelles. Le "carrefour" où Pierre de Craon adresse son appel à la jeune fille n'est plus la cuisine, foyer de Combernon, mais une grange avec des "charpentes en

ogives" traduisant plus directement le travail des bâtisseurs qui employèrent le plâtre et la pierre champenoise et prirent appui sur la terre profonde du "grand labour Soissonnais", de ces "anciens moines" qui :

Construisirent avec puissance leurs granges comme des églises,
Afin d'assurer au peuple commun la nourriture ;
La maison du pain (...). (Th I, 580-581)

La "grande porte" que les héros vont franchir pour commencer leur recherche présente des peintures symboliques. Sur un vantail, on y voit Saint Pierre tenant les clefs ; sur l'autre se tient Saint Paul tenant le glaive (Th II, 11). Ainsi nous comprenons dès le début que le chemin où les personnages vont s'engager sera marqué à la fois par le glaive de feu de la Justice qui consume, et par la clef libératrice que sera pour eux cette souffrance qui ouvre les passages de la Grâce. Saint Pierre peut être vu aussi ici comme le patron de ce Pierre de Craon et de Violaine, la pierre sur laquelle il bâtit son église et contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront point.

Dans L'Annonce, cependant, Pierre de Craon n'est plus un ingénieur conducteur d'eau. Dès le début, il se présente comme un bâtisseur d'églises, et aussi comme celui qui, ayant voulu commettre un "larcin", veut décamper "de la maison comme un voleur" (Th II, 12). De fait, un jour, "Le diable [1]'a saisi" et il a porté la main sur Violaine à laquelle il n'a, du reste, réussi à infliger qu'"une petite coupure" de son "mauvais couteau" (Th II, 12)¹. Mais Pierre se repent amèrement de ce geste :

N'avais-je pas assez de pierres à assembler (...)
(...) pour que tout d'un coup
Je porte la main sur l'oeuvre d'un autre et convoite une
âme vivante avec impiété ? (Th II, 12)

Le châtement divin a, du reste suivi :

Le lendemain même de ce jour (...)
(...)
... J'ai reconnu à mon flanc le mal affreux. (Th II, 13)

Ce glaive qui l'a frappé au flanc quand, comme Adam, il a osé s'approcher de l'"arbre de la science du Bien et du Mal" (Th II, 16), c'est la lèpre. Mais Violaine n'est pas venue pour lui adresser des reproches.

Généreuse comme son père, elle veut l'assurer de son pardon. En signe de la libération qu'elle va lui accorder, elle prend la clef pour lui ouvrir elle-même les deux battants de la "grande porte" (Th II, 11 ; 14). Or, cette porte qu'elle ouvre, n'est-ce pas son propre flanc qu'elle offre à la blessure de Pierre de Craon, ce "faiseur de portes" dont l'"office est d'ouvrir le flanc de Monsanviège" (Th II, 14) ? En attendant, comme autrefois la Violaine de la version I le fit pour le cousin Baube, elle lui indique le droit chemin : "Vous savez bien le chemin ? Cette haie-ci d'abord. / (...) / Et cent pas plus loin vous joignez la route Royale" (Th II, 16). Alors, tandis que l'Angélus sonne dans cette grange qui évoque celle de la Nativité, Pierre sent tout à coup sur son visage "un souffle" d'une fraîcheur de rose" (Th II, 16) et tandis que se sachant atteint par la maladie mortelle, c'est lui qui s'apprête à être dévoré par le loriote, "l'Oiseau éternel" (Th II, 17), Violaine confirme la libération qu'elle lui accorde par ces paroles : "(...) sachez que votre action mauvaise est effacée / En tant qu'il est de moi" (Th II, 17).

Pourtant, avant de le laisser partir, elle interroge Pierre sur l'église qu'il est en train de construire à Rheims et qui, bien curieusement, porte le nom de "Justice" (Th II, 17). Pierre lui explique d'où lui vient ce nom :

N'avez-vous jamais entendu parler de Sainte Justice* qui fut martyrisée du temps de l'Empereur Julien dans un champ d'anis ?

(Ces graines* que l'on met dans notre pain d'épice à la foire de Pâques*.)

Essayant de détourner les eaux d'une source* souterraine pour nos fondations,

Nous avons retrouvé son tombeau avec ce titre sur une dalle cassée en deux : JUSTITIA ANCILLA DOMINI IN PACE.

Le frêle petit crâne était fracassé comme une noix, (...)
(...)

Mais nous avons laissé les petites dents comme une semence* sous le grand bloc de base. (Th II, 18)

Violaine, pour contribuer à la construction de cette Justice, offre à Pierre le "bel anneau" que Jacques lui a donné, et que lui-même avait trouvé au coeur de cette riche terre du Tardenois où l'on découvre aussi des "épées" et du "verre" (Th II, 19). Notons en passant la rencontre symbolique, dans cette terre, du Feu, le signe de Pierre de Craon dans Violaine II, et de l'Eau, le signe de Violaine. Car, nous le savons, dans notre réseau d'images, le glaive/épée est de feu. Quand au

"verre", nouvelle image que l'auteur introduit ici, Claudel l'a comparé à "une espèce d'eau solidifiée (...) une contenance spirituelle" ("Magie du verre", Pr, 337).

Violaine donne donc son anneau d'or à Pierre et, ce faisant, se fiance implicitement à cette Justice qu'il bâtit. Mais elle ne sait pas elle-même la valeur profonde de son geste et c'est Pierre de Craon qui va la lui enseigner :

PIERRE DE CRAON. - Est-ce tout ce que vous avez à me donner pour elle ?

(...)

VIOLAINE. - Cela ne suffit-il pas à payer une petite pierre ?

PIERRE DE CRAON. - Mais Justice est une grande pierre elle-même.

VIOLAINE, riant. - Je ne suis pas de la même carrière.

PIERRE DE CRAON. - Celle qu'il faut pour la base n'est point celle qu'il faut pour la faîte.

(...)

Et Justitia aussi n'était qu'une humble petite fille (...)

Jusqu'à l'instant que Dieu l'appela (...).

(Th II, 19-20)

Comme Violaine loue Dieu d'avoir déjà reçu sa place et de ne plus avoir à la "chercher" (Th II, 20), il lui fait remarquer que "ce n'est point à la pierre de choisir sa place, mais au maître" (Th II, 20). Pour mieux la persuader, il lui raconte l'histoire de deux arbres, deux beaux chênes qui se félicitaient mutuellement d'être si bien à leur place, inébranlables, croyaient-ils, dans leur terre natale. De cette place, néanmoins, ils ont été retirés pour le service de Dieu : l'un, debout à la ligne de combat, mène une sainte croisade, tandis que l'autre sert de support horizontal à une cloche, voix divine qui, portée par les ailes du Souffle, traversera peut-être la Champagne pour aller appeler, en Lorraine, une autre petite fille, la Pucelle dont la France a tant besoin :

Maintenant, à la proue d'un drome, l'un fait la guerre aux Turcs sur la mer Océane,

L'autre, coupé par mes soins, au travers de la Tour de Laon,
Soutient Jehanne la bonne cloche dont la voix s'entend à dix lieues. (Th II, 20)

Ainsi ces deux arbres qui furent taillés, le premier comme Poteau au

service de l'Eglise, le second comme Potence au service de la France, forment-ils, bien que distants, cette Croix qui va aider à rétablir le grand désordre de cette époque.

Ainsi, conclut Pierre de Craon, suivant les circonstances, la sainteté consiste-t-elle à "rester à notre place" ou à "monter plus haut" (Th II, 21). C'est alors que l'appel à Violaine se manifeste dans le chant d'une alouette qu'elle désigne à Pierre :

L'entendez-vous qui crie (...) plus haut, plus haute !
La voyez-vous, les ailes étendues, la petite croix (...) ?
(Th II, 21)

Pierre fait écho à cet appel : "Chante au plus haut du ciel, alouette de France ! (...) / Va au ciel d'un seul trait !" (Th II, 22).

D'autre part, Violaine aussi invite Pierre au sacrifice. Car dans L'Annonce c'est la lèpre qui, remplaçant l'image implicite de la chaux vive, représente le Feu dont il est dévoré. Quand Pierre se plaint de "cette chair atteinte et [de] cet esprit dévoré", Violaine l'exhorte au courage :

Soyez un homme, Pierre ! Soyez digne de la flamme qui vous consume !
Et s'il faut être dévoré que ce soit sur un candélabre d'or comme le Cierge Pascal en plein choeur pour la gloire de toute l'Eglise ! (Th II, 23)

Ainsi un contrat de mariage spirituel se dessine entre Violaine et Pierre de Craon. Car les noces auxquelles Violaine est appelée auront lieu "lorsque la moisson [sera] finie", le jour qui célèbre la victoire du glaive de Saint Michel archange sur le démon, le jour où Pierre de Craon, ayant entendu de loin les cloches de Monsanvierge, viendra prendre Violaine brisée dans ses bras pour la porter sur l'autel du sacrifice :

PIERRE DE CRAON. - Quand sera la noce, Violaine ?

VIOLAINE. - A la Saint-Michel, je suppose, lorsque la moisson est finie.

PIERRE DE CRAON. - Ce jour-là, quand les cloches de Monsanvierge se seront tues, prêtez l'oreille et vous m'entendrez bien loin de Rheims répondre. (Th II, 24)

Violaine, cette pierre qui se croyait si bien a sa place, va être extraite de ce "croion" pour être si profondément sculptée par le couteau de l'architecte, qu'elle deviendra un filtre de lumière, cette Eglise, cette Justice qu'il veut construire :

PIERRE DE CRAON. - Cette église seule sera ma femme qui va être tirée de mon côté comme une Eve de pierre, dans le sommeil de la douleur.

(...)

J'emporte votre anneau.

Et de ce petit cercle* je vais faire une semence* d'or !

(...)

Et moi entre les parois de la Justice je contiendrai l'or du matin !

(...)

La lumière* (...) que je décanterai sous ces voûtes, Pareille à celle de l'âme humaine pour que l'hostie réside au milieu,

L'âme de Violaine mon enfant en qui mon coeur se complaît.

(...)

(...) l'architecte, par la disposition qu'il sait,

Construit l'appareil de pierre comme un filtre dans les eaux* de la lumière* de Dieu. (Th II, 24-25)

Ce discours admirable réunit à la fois dans cette Justice/Eglise, tous les Eléments divins essentiels, Souffle/Semence ; Feu ; Eau. Il présente aussi l'image du "cercle" sous la forme de l'anneau d'or qui épouse son Centre. Il reprend enfin dans l'union mystique de Pierre de Craon avec Violaine les images du Pain contenues dans la "semence" et du vin, toujours le champagne royal, cette "lumière" liquide que Pierre de Craon va "décanter" sous "ces voûtes".

Dans L'Annonce, mieux que dans Violaine II, l'héroïne semble soudain comprendre le sacrifice que suppose cette union mystique, car à l'appel de Pierre de Craon, ses yeux se remplissent de larmes, cette Eau précieuse avec laquelle déjà, elle lui répond, avant non plus de se laisser embrasser, mais de l'embrasser elle-même, s'offrant ainsi à l'étreinte dévorante du Feu, de cette lèpre dont elle se charge, comme le Christ se chargea de nos péchés, pour la rédemption de Craon et celle de la France (Th II, 26).

Cette lèpre, faut-il le dire, signe de châtement chez Craon, est chez Violaine qui la "contracte" volontairement, un signe positif qui, comme chez les "Lépreux de l'Hôpital Saint Louis", va "mettre le feu à la maison", va être ce glaive² qui transperce la créature pour la rendre perméable à la Grâce², pour en faire cette dentelle de pierre, ce vase évidé par le Feu de cet autre vase où elle vient de poser les

lèvres. Cette opération réciproque n'ira pas sans grandes douleurs, mais, comme le dit si bien Laeta dans le "Cantique de la Vigne" qui, lui aussi, célèbre l'union du Feu et de l'Eau dans le vin, ce "soleil dans notre verre" (GO, Po, 338) :

Ah, [si l'homme] est avare et s'il n'aime que ces choses qu'on acquiert l'une après l'autre,

(...)

(...) et s'il n'a pas ce grand vide en lui toujours prêt,

(...)

Ah, qu'il ne mette point les lèvres à cette coupe qui raccourcit le temps et nous donne tout à la fois !

(...)

Ah, s'il tient à rester intact, il ne faut point éteindre le feu ! (GO, Po, 339)

Si l'acceptation du sacrifice par Violaine se précise ainsi dans L'Annonce, le recul de Hury devant ce sacrifice s'y fait aussi plus sensible. Le lieu du choix est un étrange "carrefour", un jardin au coeur duquel, d'une blessure pratiquée au flanc de la pierre crayeuse, s'écoule l'Eau de la fontaine du mariage sacrificiel :

La fontaine* de l'Adoue³. C'est un grand trou carré dans une paroi verticale de blocs calcaires*. Un mince filet d'eau s'en échappe avec un bruit mélancolique. On voit suspendus à la muraille des croix* de paille et des bouquets de fleurs desséchées (...). (Th II, 48)

C'est là un symbole de Monsanvierge, la montagne dont Pierre de Craon vient d'"ouvrir le flanc" (Th II, 14), et aussi de Violaine, la vierge au flanc de laquelle sa lèvre s'est attaquée, blasonnant sa chair d'une "fleur d'argent" (Th II, 56). Violaine, cette fois, avertit solennellement Hury que s'il veut l'épouser, ce sera là un mariage dans la douleur :

(...) sachez la dot que je vous apporte (...)

(...) cette sainte montagne en prière (...) comme un autel

(...)

(...)

Et témoin n'est à notre mariage aucun homme, mais ce Seigneur dont nous tenons seul le fief

Qui est le Tout-Puissant (...). (Th II, 52)

Devant l'offre d'un tel contrat, Jacques a un mouvement de recul :

Violaine, non (...)

Je ne suis pas le tourier et le convers de Montsanvierge.

J'ai une charge et je la remplirai

Qui est de nourrir ces oiseaux murmurants

(...)

Il ne faut pas m'en demander davantage.

(...)

Aux célestes le ciel*, et la terre aux terrestres*.

(...)

A chacun sa place, en cela est la justice*

Et votre père en vous donnant à moi

Ensemble avec Monsanvierge, a su ce qu'il faisait et que cela était juste.

VIOLAINE. - Mais moi, Jacques, je ne vous aime pas parce que cela est juste.

Et même si cela ne l'était pas, je vous aimerais encore et plus.

(...)

Laissez-moi ! il ne peut y avoir de justice entre nous deux ! mais la foi seulement et la charité. (Th II, 52-53)

On voit ici, bien mieux que dans Violaine II, que Hury n'a nullement compris la leçon de générosité que lui donnait Vercors. C'est un "juste" étroit, sans Miséricorde, et il ne peut en effet y avoir de "justice" entre Violaine et lui puisqu'ils donnent chacun un sens tellement différent à ce mot. Déjà Jacques, en refusant "le ciel" et en se rangeant parmi ces "terrestres" qui se contentent de "la terre", a sans le savoir repoussé Violaine et choisi Mara. Mais pour qu'il le comprenne tout à fait, Violaine est obligée de lui faire connaître "le feu dont [elle est] dévorée" (Th II, 55) et de lui montrer sous son coeur cette première marque de lèpre qui va provoquer chez Hury une violente réaction d'effroi, de répulsion et de colère. D'où l'amertume de Violaine au moment où elle prend congé de sa mère, de sa soeur et de Hury.

Le "carrefour" de la rencontre entre les deux soeurs a quelque peu changé. Il ressemble assez bien à cette clairière entourée d'arbres colossaux où l'on avait ouvert une formidable tranchée verticale, qui avait servi de cadre à la rencontre des héros dans l'Acte III de Tête d'Or II (Th I, 257). Ici, il s'agit d'une "grande forêt (...)" composée principalement de chênes très élevés (...). Une large percée rectiligne vient d'être pratiquée au travers du bois jusqu'à l'horizon" (Th II, 63). "Deux espèces de colosses" se tiennent de part et d'autre de cette "nouvelle route", chacun armé d'une trompette* (Th II, 64), l'instrument de la Justice, et ces deux figures de fantaisie sont selon le maire du pays "les deux Anges de Chevoche qui viennent saluer le Roi"

qui va y passer en cette veille de Noël. Car Jeanne la Pucelle a été envoyée par Dieu pour ramener Charles à son foyer, et il va emprunter ce chemin royal pour aller se faire sacrer à Rheims (Th II, 64-65).

Dans ce nouveau décor figure aussi une "sablonnière" (Th II, 63) qui n'est pas sans importance puisque c'est là que Pierre de Craon envoie ses apprentis chercher le beau "sable fin et blanc" (Th II, 63) que, grâce au feu, il transforme en verre pour les vitraux de sa cathédrale :

Le maître cherche ses vitraux et c'est pourquoi il nous envoie ici prendre du sable ;

(...)

Tout l'hiver il a travaillé au milieu de ses fourneaux*
Faire de la lumière (...), c'est plus difficile que de faire de l'or,

Souffler sur cette lourde matière et la rendre transparente,
"selon que nos corps de boue seront transmués en corps de gloire",
(...)

Et de toutes couleurs il dit qu'il veut trouver

La couleur-mère*, telle que Dieu même l'a faite.

C'est pourquoi dans de grands vases purs emplis d'une eau éclatante

Il verse l'hyacinthe, l'outremer, l'or gras, le vermillon
Et regarde ces belles roses (...) dans le soleil et la grâce de Dieu (...)

(...)

Comme son corps fait du rouge et du bleu.

Car il veut que la Justice de Rheims brille comme l'Aurore*
au jour de ces noces. (Th II, 67)

Cette "couleur-mère", cette "Aurore", n'est-ce pas l'Unité qui rassemble le merveilleux arc-en-ciel de la mer du soir dans Partage de Midi quand, à la fin de la vie d'un Saint, elle devient "la couleur de toutes les couleurs du monde" (Th I, 988) ? N'est-ce pas la lumière, synthèse du prisme, qui remplira l'Eglise/Justice dans un contexte qui évoque à la fois le mariage et la sainteté ? La remarque de l'Apprenti sur le corps de Pierre de Craon qui "fait du rouge et du bleu" peut paraître étrange. Il nous semble qu'on pourrait l'interpréter comme ceci : le corps de Pierre est la partie matérielle de sa personne, celle qui fait de l'ombre, ombre qui combinant le rouge et le bleu est violette. Pierre, ne l'oublions pas, pour se faire bâtisseur d'église, a renoncé au mariage et mène une vie monacale ce qui justifierait ce violet, couleur des évêques, couleur de l'améthyste que Coeuvre portait au doigt dans La Ville II (Th I, 481) et qui complétait les six rayons égaux de la pierre de Besme⁴. L'améthyste, pierre de "La Résurrection de la chair et [de] la vie éternelle, suprême assise de la Jérusalem

céleste" (Pr, 348) conviendrait admirablement à ce lépreux guéri, devenu chaste pour mieux se consacrer à la construction de son Eglise/Justice.

L'union spirituelle de Pierre et de Violaine était déjà figurée dans Violaine II où Pierre/chaux vive s'unissait à Violaine/terre irriguée pour former le matériau nécessaire à la construction de l'Eglise. Cette fois, les "noces" (Th II, 67) dont il est question et qui sont toujours celles de Pierre et de Violaine, apparaissent comme plus mystiques, plus spirituelles encore, car Pierre représente le Feu et Violaine, le sable qui, sous son action, va perdre sa lourdeur matérielle et son opacité pour se transformer en verre, cette "espèce d'eau solidifiée" qui a "une contenance spirituelle" (Pr, 337).

D'ailleurs, ce Feu est vraiment "le feu bien fait" qui "fond l'or sous le chalumeau" dont parlait Ysé dans Partage (Th I, 1026), car Pierre de Craon, libéré de sa faute par le baiser de Violaine, ayant suivi le droit chemin qu'elle lui avait indiqué, est redevenu un "juste" comme en témoigne la guérison rapportée par son apprenti (Th II, 67). Qui mieux est, il apprend la justice, la véritable autorité qui est de servir, à ceux qui travaillent pour lui :

L'APPRENTI. - (...) Je me rappelle comment il a puni l'un de nous qui restait tout le temps dans son coin à dessiner :

Il l'a envoyé toute la journée sur les échafauds avec les maçons pour les servir (...)

Disant qu'au bout de la journée, il saurait deux choses (...) : le poids qu'un homme peut porter et la hauteur de son corps

(...)

C'est ainsi qu'il nous a enseigné (...) cette demeure de Dieu dont chaque homme (...)

Avec son corps est comme un fondement secret. (Th II, 67-68)

Mais laissons Pierre à ses occupations d'architecte et d'alchimiste pour en revenir à ce carrefour où arrive Mara, "portant (...) sous son manteau" (Th II, 68) le cadavre de son enfant (Th II, 75), fruit de son péché et de son injustice. Ce qu'elle est venue demander à sa soeur, dans L'Annonce, ce n'est plus simplement de rendre la vue à un petit aveugle, mais de rendre la vie à une petite morte. Mara, du reste, bien à sa manière, s'arrange pour que Violaine ait l'air de lui devoir cette vie. Elle lui "donne" son enfant morte (Th II, 76) et la lui réclame alors comme un dû : "Rends-moi* donc mon enfant que je t'ai donné* ! / (...) rends-le moi vivant !" (Th II, 77). Et quand Violaine lui répond que Dieu seul, ou la foi d'une sainte, peut la lui

rendre, Mara exige : "Il faut être une sainte quand une misérable te supplie" (Th II, 77-78).

Violaine alors se récuse avec humilité :

(...) je ne suis pas une sainte !
(...)

Est-ce que je vauX quelque chose ? Est-ce que je dispose de Dieu ? (...)

C'est Dieu même que tu me demandes de juger*. (Th II, 78)

Mais, à ce moment, comme une réponse céleste, sonnent les trompettes qui célèbrent l'arrivée du "Roi" (Th II, 78-79). Cette voix de la Justice résonne par trois fois, pendant que Mara à la demande de Violaine lit tout haut, accompagnée par la voix des anges, l'office de Noël célébrant la naissance du rois des rois. La sonnerie de ces trompettes se fait "indiciblement déchirante, solennelle et triomphale" (Th II, 81) pour mieux figurer le déchirement triomphal de la Vierge qui met au monde le Rédempteur, ainsi que celui de Violaine qui rend la vie à la petite Aubaine (Th II, 83-84). Et l'on comprend que dans L'Annonce, Violaine devient ce qu'elle n'était pas encore dans Violaine II, une figure de l'Immaculée Conception, marquée par sa rencontre avec Craon/le Feu comme Marie conçut du Saint Esprit/Feu. N'est-elle pas aussi, comme cette autre vierge, la petite Justice, "ancilla Domini" (Th II, 18), cette servante du Seigneur dont Vercors dira plus tard, qu'elle a promptement suivi "la main qui prend la sienne" (Th II, 106) ?

Comme l'Immaculée Conception du "Tribunal Oecuménique", plus que Justice, elle est Miséricorde, puisqu'elle rend son enfant vivante à Mara la pécheresse. Mais elle est Justice tout de même, car cette enfant qu'elle a "donnée" à sa soeur est devenu la sienne ainsi que Mara le remarque avec stupeur : "ses yeux étaient noirs, / (...) ils sont devenu bleus comme les tiens" (Th II, 84-85).

Dans la naissance de cette enfant, nous pouvons aussi retrouver le sens de la parabole "si le grain ne meurt ...", car Violaine lépreuse donnant naissance à un enfant figure bien ce grain qui doit se décompenser dans la terre pour qu'en jaillisse la tige de blé, ce blé que Pierre de Craon va engranger dans sa "Maison du Pain".

Quand Mara tue Violaine, elle se montre plus ingrate encore que dans Violaine II, puisque cette fois c'est la vie de son enfant qu'elle doit à sa soeur. Elle s'y prend du reste de façon différente. Dans la sablonnière de Pierre de Craon, cette fille si habile à faire "marcher la charrette" (Th II, 35), renverse sur la lépreuse "une

grande charretée de sable". C'est de là que va l'extraire Pierre, parti pour y chercher symboliquement "ce qu'il [fallait] / Pour [ses] fours à verre* et même le mortier"*⁵ (Th I, 86).

Pierre, comme dans Violaine II, ramène son corps brisé à Combernon, et, comme le Saint qui "triomphe à son dernier jour quand se rompt enfin / Le parfum longuement mûri dans son profond coeur" (Th I, 988), Violaine est "maintenant (...) rompue toute entière, et le parfum s'exhale" (Th II, 89). Celle qui meurt ainsi en odeur de sainteté donne une leçon bien méritée à Jacques :

VIOLAINE. - Et dis-moi où est la part de la Justice en tout cela ? cette justice dont tu parlais si fièrement ?

JACQUES HURY. - Je ne suis plus fier.

VIOLAINE. - Va ! Laisse la Justice où elle est. Ce n'est pas à nous de l'appeler et de la faire venir. (Th II, 90)

Elle lui confie la seule mission dont il soit capable : "Interroge la vieille terre et toujours elle te répondra avec le pain et le vin". Quand il mourra à son tour, ayant rempli cette mission, alors elle sera de l'autre côté de la "grande porte" du ciel, pour la lui ouvrir (Th II, 94).

Comme dans Violaine II, c'est par la porte laissée ouverte par le départ de sa fille aînée, que Vercors fait sa rentrée dans le domaine. Combien il y a pensé, à ce domaine, lorsque, non pas comme le mal cette fois, mais comme le bien, il était l'esclave volontaire qui faisait monter l'Eau de la Grâce dans le jardin de Saint Paul, patron des pèlerins (Th II, 96) ! Cette Eau, ce n'est d'ailleurs pas qu'à Damas qu'il l'a fait monter, mais, de loin, à Monsanvierge même dont la citerne, au moment de son départ, était nous nous en souvenons, "presque tarie par ce grand été (Th II, 31).

Cette fois c'est devant un tribunal trinitaire que comparaît Mara, car le Père a son "fils", Jacques, à sa droite, et Pierre de Craon, l'esprit de Feu à sa gauche (Th II, 100-101). Ce tribunal se montre aussi indulgent que dans Violaine II pour Mara qui, fondant en larmes, rend enfin justice à sa soeur en s'exclamant : "Père, père ! ah ! / Il était mort et c'est elle qui l'a ressuscité !" (Th II, 104).

Mais les sacrifices de Violaine et de son Père ont eu des résultats plus étendus que cette abondance dont les fruits chargés du verger sont le symbole. L'ordre a été rétabli à la fois en France et dans l'Eglise. La "sainte Pucelle" aussi, a été sacrifiée, "mais le Roi et le Pontife

de nouveau sont rendus à la France et à l'Univers" (Th II, 105), et l'ordre est même rétabli dans l'âme des pécheurs "endettés", car "ce soir même quand sonnera l'Angélu", l'année jubilaire va commencer et le nouveau Pape pour la célébrer va accorder l'"extinction des dettes" et la restitution* de toute propriété" (Th II, 105).

Malgré cette restitution générale, Pierre ne peut plus rendre à Jacques l'anneau de fiançailles que Violaine lui avait donné, car, dit-il :

De cette miette d'or j'ai fait une gemme embrasée.
Et le vaisseau de ce jour sans couchant où le froment éternel
est déposé.

Justitia est finie et seule la femme encore lui manquait
Que je mettrai à la fleur de mon lys suprême. (Th II, 107)

Il a donc bien rempli le propos qu'il avait manifesté dans le discours admirable qu'il avait autrefois tenu à Violaine⁶ (Th II, 24-25). De l'anneau qu'elle lui avait remis, de "ce petit cercle" il a fait le Calice qui contient l'hostie et l'Eglise qui contient la lumière éternelle. Mais Violaine lui a donné plus que cet anneau qui était promesse, elle lui a fourni la "grande pierre" qu'est la Justice et qu'il lui réclamait (Th II, 19). Maintenant que son Eglise, ayant pour base les os de la petite Justice, est terminée, il a trouvé cette pierre qu'il cherchait, "plus douce que l'albâtre", et qui sera la statue de la Justice, le fleuron dont il va couronner son oeuvre :

C'est ainsi qu'à son sommet en plein ciel je mettrai cette
autre Justice,
Violaine la lépreuse* dans la gloire, Violaine l'aveugle dans
le regard de tous.

Et je la représenterai les mains croisées sur la poitrine
comme l'épi encore à demi-prisonnier de ses téguments,
Et les deux yeux bandés.

(...)

Afin qu'elle écoute mieux, ne voyant pas,

(...) la voix de l'homme avec la voix de Dieu en même temps.

Car elle est Justice* elle-même qui écoute et conçoit dans
son coeur le juste accord. (Th II, 108)

Point de glaive dans les mains de cette Justice miséricordieuse.
Sa balance n'est pas sévère, car elle est basée, comme pour les figures
de la Grâce que nous avons évoquées dans les deuxièmes versions de
Tête d'Or et de La Ville, sur des Lois non pas rigides, mais musicales.

Et si elle a les yeux bandés, ce n'est pas pour voir moins clair, mais pour prêter une oreille plus indulgente à l'homme coupable et se faire, comme la Vierge, une meilleure médiatrice entre lui et Dieu.

Pour Violaine, la fin de la recherche est exemplaire. Le jour de sa mort est aussi celui des "noces opimes" (Po, 199). Vercors, en effet, s'exclame :

[La lumière] de son âme est avec nous. Je ne t'ai pas perdue, Violaine ! Que tu es belle, mon enfant !

Et que la fiancée est belle quand au jour de ses noces* elle se montre à son père dans sa robe magnifique, avec un charmant embarras.

Marche devant, Violaine, mon enfant, et je te suivrai.

(Th II, 109)

Comme dans Violaine II, mais dans d'autres termes, Pierre de Craon fait remarquer que, si belle que soit l'église qu'il a bâtie, la plus belle de toutes les Justices, c'est le corps mystique de l'Eglise des chrétiens, au centre duquel rayonne l'hostie :

Et certes Justice est belle. Mais combien plus beau

Cet arbre* fructifiant de tous les hommes que la semence eucharistique engendre en sa végétation*

Cela fait une seule figure qui tient à un même point*

(Th II, 109)

Est-il nécessaire de faire remarquer que ce corps mystique est une Croix géante, arbre dont le tronc, constitué par tous les hommes, forme le Poteau, tandis que la "végétation" eucharistique forme l'extension latérale qu'est la Potence ? C'est bien là la figure qui se tient en équilibre au "point" qui est le Centre.

x x

x

Pour notre propos qui est la recherche de la Justice et du réseau d'images dont Claudel se sert pour l'exprimer, cette pièce, par rapport à toutes celles qui la précèdent, représente évidemment un sommet.

Le désordre s'y manifeste sur une série de plans de plus en plus larges : au coeur de Pierre de Craon qui a convoité Violaine ; au sein de la famille avec la jalousie de Mara ; dans le domaine dont la source est "presque tarie" ; dans la "douce France" déchirée par la guerre de Cent Ans ; et enfin dans l'Eglise elle-même, divisée par le grand schisme.

Les trois grandes figures de ce drame non seulement y effectuent une recherche personnelle de la Justice, mais participent par leurs sacrifices au rétablissement de l'ordre sur tous ces plans. Violaine, en se chargeant du péché de Pierre, le libère et le remet dans le droit chemin. Leur travail est parallèle, car tous deux sont pareils à Monsanvierge, cette montagne sainte qu'il a fallu percer au flanc pour assurer le "passage" du "roi". En effet, Pierre de Craon, pour pouvoir s'adonner complètement à sa mission quasi-monacale de semeur d'églises, a dû s'arracher du coeur Violaine qui est née de lui comme une "Eve de pierre" (Th II, 24). De son côté, en se chargeant de sa lèpre, Violaine a reçu aussi une blessure au flanc, qui finira par livrer passage à la petite Aubaine, la Grâce ressuscitée de Combernon.

Pierre de Craon se présente dans cette pièce comme un transformateur, un alchimiste au service de la Grâce. Il perce le flanc de Monsanvierge pour créer un "passage" à la reine ; il creuse la pierre pour en faire une Eglise/Justice ; il fond l'or de l'anneau/cercle pour en faire le ciboire ; il fond aussi le sable fin pour en faire les vitraux dont l'éventail de couleurs s'uniront pour rendre témoignage à la lumière, la "couleur mère".

Tous les instruments dont il se sert sont figurés par lui-même qui est à la fois couteau/entaille, chaux vive et Feu. Et le matériau sur lequel il travaille, sous ses formes diverses, est toujours Violaine qui représente à la fois Monsanvierge au flanc entaillé par ce couteau, la terre irriguée unie à cette chaux vive, le sable fin fondu sous son Feu et devenu verre, Eau solidifiée à contenance spirituelle.

Enfin, le nom de Violaine suggérant la violette (Th II, Notices, 1392), l'héroïne, comme le corps de Pierre⁷, porte la couleur monacale de l'améthyste qui doit s'unir à l'or du Feu de l'Esprit pour former la "couleur mère" qu'est la lumière.

C'est ainsi que lentement, "dans le sommeil de la douleur" cette "Eve de pierre" est tirée du côté de Pierre (Th II, 24) jusqu'au moment où enfin prête, elle forme cette Justice, cette Eglise qui "seule sera [sa] femme", le jour où la matière entièrement consumée de Violaine qui meurt a été transformée en coupe de Grâce, en Source spirituelle. Et, en ce jour de ses noces (Th II, 109), son union avec Pierre est figurée par cette heure douce du soir où "l'ombre du Grès*-qui-va-boire atteint le ruisseau*" (Th II, 109). Ainsi l'action de Pierre de Craon sur ce matériau obéissant qu'était Violaine

"ancilla Domini" comparable à celle de l'Esprit de Feu sur la Vierge Marie, a-t-il permis la Rédemption de ce monde.

De son côté, Vercors a contribué, par son pèlerinage, ses prières, son esclavage libre dans le jardin de Damas, à faire monter cette Eau de grâce dont le domaine à tous ses niveaux avait besoin.

Les mérites de ces trois personnages, unis dans la communion des Saints et répandant leur bénédiction sur ce monde, y ont rétabli un ordre modèle. Dans la famille, Mara pardonnée épouse enfin Hury non plus dans l'égoïsme, mais dans la douleur et, au sein de cette famille, la petite Aubaine aux yeux bleus sera là pour continuer à dispenser la Grâce. Le domaine a retrouvé sa Source. Monsanvierge est ressuscité (Th II, 114). La Pucelle, appelée par la voix des cloches des églises de Pierre de Craon, s'est levée et a remis le royaume en paix. L'Eglise s'est réunie en un seul Pontife. Et ce Pontife miséricordieux accorde à chaque débiteur une remise de dettes, une "restitution" générale.

La Justice, si sévère dans Partage, montre à nouveau son visage miséricordieux, reflétant sans doute l'adoucissement apporté à l'auteur par son mariage et par la bénédiction de la naissance de des deux filles chéries dont le nom respectif de Marie et de Reine évoque non seulement celui de leur mère, mais celui de la Mère de tous les hommes, de Sainte Marie, Reine du ciel, que Violaine figure dans cette pièce.

Finalement, si la statue de la Justice, cette Vierge qui va couronner l'Eglise de Pierre de Craon, a les yeux bandés, c'est que, Miséricordieuse avant tout, elle préfère fermer les yeux aux péchés des hommes. Elle écoute au contraire la musique de la prière de ces hommes, et des trois sacrifices de Violaine, de Pierre et de Vercors, elle fait un accord qu'elle recueille dans son coeur : "Les trois notes comme un sacrifice ineffable sont recueillies dans le sein de la Vierge sans péché" (Th II, 114).

Peut-on dépasser en beauté l'harmonie de cette triple recherche qui se termine en une communion qui est accord dans le coeur de la Miséricorde ? Peut-être après ce sommet devons-nous nous attendre à une retombée presque inévitable.

CHAPITRE XIII

L'OTAGE

Dans L'Otage, l'état de désordre se présente comme celui de la France dans la période post-révolutionnaire. Nous y trouvons une noblesse dépouillée de ses privilèges et pleine de grief ; un roi exilé en Angleterre remplacé par un "usurpateur", Napoléon ; une Eglise ravagée par le passage de la Révolution qui a décimé ses couvents, et par l'ambition de Napoléon qui a emprisonné le Pape. Claudel découvre, à la base de ce désordre, le manquement au contrat féodal de la noblesse qui exigeait de ses serfs l'obéissance, sans lui fournir en retour la protection et la rétribution généreuse qu'elle lui devait. La Révolution a été, comme l'équipée d'Avare dans La Ville II, un glaive vengeur qui a mis le feu à l'organisme féodal corrompu. Mais elle ne l'a pas pour autant guéri de ses maux. L'ordre qu'elle a apporté est sinistre et le jardin qu'elle a établi n'est point l'Eden perdu, mais un lieu de mort. Ainsi en témoigne le "jardin conventuel" au milieu duquel se dresse l'Abbaye qui sert de cadre à ce drame, jardin où tous les moines de cette Abbaye, exécutés sous la Terreur par le Révolutionnaire Turelure, ont été, par ses soins "rangés côte à côte en bon ordre"^{*} (Th II, 242). De plus, la noblesse, loin d'avoir compris la leçon, garde vis-à-vis du peuple une attitude revendicatrice et défiante.

Ce monde est donc en déséquilibre et son désordre, sa tristesse, sont reflétés par un décor sinistre. Au premier Acte, nous trouvons la pièce nue de la scène 1, avec ses murs blanchis à la chaux, sa lumière verdâtre, son Christ mutilé à l'air "farouche", la pastorale déchirée de sa tapisserie qui ne montre plus que le blason des Coûfontaine, symbole de l'aristocratie, dépouillée et brutalement arrachée aux jardins à la Watteau où elle marivaudait oisivement. "Les volets extérieurs sont fermés" comme un signe du refus de cette noblesse à rien connaître à la "tempête" qui fait rage au dehors (Th II, 220). Pour la scène 2, ces volets, ouverts sur un "petit jour" triste, révèlent la désolation de ce monde où la revendication du peuple se manifeste par la colère du vent, les larmes de la pluie et les bras tendus des arbres suppliants dont les branches "touchent presque les fenêtres" et "assombrissent la pièce". Enfin, l'image de ce monde qui a perdu son "sens" est renforcée par "le cri âpre d'une girouette rouillée"^{*} (Th II, 237).

Cependant, l'espérance demeure en veilleuse dans ce monde sombre. Elle se signale d'abord par le "joli petit bureau tout couvert de registres, et de liasses de papiers bien rangées" où l'héroïne de ce drame, Sygne de Coûfontaine, tient ses "comptes" (Th II, 219-220), près d'une petite table sur laquelle on voit le "pain" et le "vin" du sacrifice (Th II, 220). Ensuite, à la scène 2, en arrière-plan, se révèle l'"ouverture d'une porte", passage qui laisse apercevoir un instant, à la "flamme" d'un cierge, un "autel couvert de sa nappe avec le Missel" (Th II, 237).

Cette pièce où l'héroïne va recevoir plusieurs appels, se présente comme un carrefour symbolique, car elle est dominée par une grande croix que vont contempler tour à tour Georges, Sygne, le Pape et l'abbé Badi- lon. Son Christ, mutilé par la Révolution, se dressait jadis sur une croix "plantée au carrefour de deux routes royales" et que "les Républi- cains (...) ont déracinée, sapant tout le calvaire". Le Christ de bronze a été brisé et ses membres ont été dispersés. Mais Sygne a pu les recueillir et elle et sa fidèle servante Suzanne ont "rapporté le chef sacré entre [leurs] bras" et l'ont installé comme le foyer de leur nou- velle vie :

(...) nous recommençons avec lui comme des exilés
Qui se refont un foyer de deux tisons mis en travers. (Th II, 232)

Disons dès à présent que cette croix représente non seulement un carrefour, mais un appel direct à Sygne et à son cousin à se sacrifier. Georges, en effet, examinant la nouvelle croix qui sert de support au Christ, demande à sa cousine : "Quel est ce bois dont la croix est faite, où l'on voit des traces de feu ?" (Th II, 232). Elle lui répond de façon significative : "Je l'ai faite des poutres de notre maison"^{*}. Georges, alors, l'examinant de plus près remarque :

Le pal^{*} est de chêne et la potence^{*} de châtaignier.
C'est une essence^{*} maintenant qui a disparu chez nous,
Et cependant les charpentes partout de nos vieilles fermes et la
"forêt" de la Cathédrale de Rheims en sont faites. (Th II, 232)

Nous retrouvons donc ici, très nettes et explicites, les images du Poteau/pal et de la Potence. Ajoutons que le Poteau qui, nous le savons, figure la souffrance humaine est fait de bois de chêne, tandis que la Potence/Miséricorde qui vient s'y appliquer est de bois

de châtaignier, une essence en effet bien rare en ce temps troublé, puisqu'il s'agit de la Grâce.

Or un chêne, l'arbre qui doit fournir le "pal" a déjà été évoqué par Georges de Coûfontaine. Il s'agit de "l'Arbre-Dormant, / Le grand chêne généalogique qui se dressait dans la cour du château" (Th II, 228) et qui a été déraciné, emblème du château de Dormant, berceau des Coûfontaine. Le nom de "Dormant" qu'il porte est peut-être symbolique de l'inertie de cette féodalité endormie sur ses lauriers et dans une illusion de bonne conscience que la Révolution s'est chargée de dissiper.

C'est donc apparemment dans cet Arbre-Dormant, ce chêne généalogique déraciné, ou plutôt dans ce qui en reste, Sygne et Georges, que va devoir être taillé le "pal" de la souffrance. Plus précisément, du moins dans l'imagination de Georges, il s'agit de Sygne qu'il appelle "ma Cousine-aux-bois-de-France, le laurier de Dormant, la 'virgo admirabilis' !" (Th II, 233). Ceci rappelle, faut-il le dire ces deux arbres taillés pour en faire des poutres de sacrifice et que Pierre de Craon donnait en exemple à Violaine¹.

Le carrefour de l'appel n'est pas seulement marqué par la croix qui s'y dresse, mais par le blason des Coûfontaine qui reprend le thème de la crucifixion et y ajoute des instructions bien significatives pour Georges et pour Sygne. A l'autre bout de la pièce où se trouve la croix, au dessus de la tête de Sygne, on voit en effet :

(...) l'écu de Coûfontaine divisé : en chef d'or avec une foi de gueules (deux mains unies), en pointe d'azur avec une épée d'argent en pal entre le Soleil et la Lune, et pour cri et devise :

COUFONTAINE ADSUM ! (Th II, 219)

Or, ce blason, notre réseau d'images nous donne une clef précieuse pour le déchiffrer. Dans un monde juste, le soleil/Centre est ce qui fournit sa Lumière à une lune/créature qui la lui rend en hommage. Leur étreinte est alors pareille à celle de ces "deux mains unies". A l'appel divin, cette noble lignée doit toujours répondre par son "nom" qu'elle profère dans une expiration restitutive : "Coûfontaine adsum !"

On s'est interrogé sur le sens du nom de "Coûfontaine". Bien sûr, on ne peut rien affirmer de certain. Cependant l'accent circonflexe suggère la présence en ancien français d'un "s", ce qui donnerait "Cousfontaine". Or "Cous" est le cas sujet du mot "coup". Notons aussi que l'infinifitif de "Adsum", "adesse", signifiait non seulement "être présent"

mais, en terme spécifiquement juridique, "apparaître devant un tribunal". A la lumière de ces données nous pouvons interpréter la devise de la façon suivante : "Juste Juge (...) Dieu Tout-Puissant, / me voici tout vivant entre vos mains sévères"², prêt à répondre, à subir pour défendre ma "foi", le "coup" de votre glaive, de cette "épée d'argent en pal", et, transpercé par ce "coup", à devenir une sanglante "fontaine" de grâce, à devenir "Coup-fontaine".

Le blason présente d'ailleurs, pour notre propos, d'autres niveaux de signification. Souvenons-nous qu'un chef/coeur doit jouer pour son organisme le même rôle que Dieu pour toute créature, dans le double mouvement de l'équilibre respiratoire. De sorte que les images qu'offre ce blason s'appliquent non seulement aux rapports des Coûfontaine avec Dieu, sommet de la hiérarchie féodale, mais aussi avec leurs serfs, l'organisme qu'ils ont à charge de défendre. A ce niveau-là, le soleil devient le seigneur féodal qui procure sa protection à une lune inféodée qui, en retour, lui doit hommage et obéissance. Les deux mains unies figurent alors le contrat féodal de droits et de devoirs réciproques entre un "chef d'or" et une "foi de gueules" ; et l'"épée d'argent" est celle que le seigneur est prêt à lever pour défendre son vassal, quitte à recevoir en combattant ce "coup" qui le transforme en sanglante "fontaine". De plus, ce blason est appelé par Claudel "écu", mot qui lui non plus n'est pas sans importance. Il a en effet la triple signification de "bouclier", de "blason" et de "pièce d'or" frappée sous Saint Louis. Or rappelons-nous le thème de la pièce d'or, apparu dans Partage³, dans un thème lié à la parabole des talents, où la pièce d'or est cette âme que Dieu nous a remise non pas pour la jouer, non pas pour nous en servir pour acheter des biens défendus, mais pour la faire fructifier et la lui remettre en paiement de notre "dette". Nous verrons d'ailleurs que ce thème de la pièce d'or va être repris et développé non seulement dans ce drame mais dans ceux qui le suivent. Pour l'instant contentons-nous de remarquer que "l'écu" de Coûfontaine est à la fois le talent d'or qu'ils doivent à leur Suzerain, et le bouclier avec lequel ils doivent défendre leurs serfs. Lue ainsi, la devise des Coûfontaine est donc celle de la réponse généreuse du vassal, intermédiaire entre le suzerain et le serf, et prêt à servir les deux, quitte à subir le martyre.

Ce martyre, les parents respectifs de Georges et de Sygne en ont donné l'exemple à leurs descendants quand, au carrefour de l'échafaud, ils ont comparu, formant à eux quatre une croix sanglante dans un tableau que Sygne évoque devant Georges :

Jadis j'ai vu mon père et ma mère, votre père aussi et votre mère, Coûfontaine, paraître sur l'échafaud ensemble.

Ces quatre figures saintes à la fois qui nous regardaient, liées comme des victimes^{*} (...)

(...) ma mère, le bourreau (...) lui tirait la tête sous le couteau.

Nous étions au premier rang, et vous me teniez à la main et leur sang a rejailli^{*} jusque sur nous.

(...)

Les hommes ont tranché la tige, et maintenant Dieu pense à nous qui nous retire notre fruit.

Mon Dieu (...) Que votre volonté soit faite !

Nous restons seuls, Georges, vous et moi. (Th II, 226)

Nous pouvons retrouver dans ce passage le thème de la fontaine de sang, jaillissant sous le couteau. Les mains autrefois "unies" du vassal et du serf se sont désunies à cause du manquement du vassal, et celle du serf devenu bourreau s'est armée d'un couteau vengeur. C'est ainsi que ces quatre Coûfontaines, si vraiment ils étaient des "figures saintes", d'"innocentes victimes", ont payé de leur "écu" la dette des autres féodaux. Les liens qui les attachent sont, comme pour Jeanne d'Arc au bûcher, "les chaînes de l'amour" (Th II, 1242)⁴ qui les lient au Poteau du sacrifice dans cette liberté suprême qu'est le renoncement consenti à la liberté.

C'est donc à un tel carrefour que se tient Sygne, et le premier à l'y appeler va être précisément son cousin Georges qui fait partie des nobles émigrés en Angleterre et qui est revenu en cachette dans le dessein de contribuer de façon ou d'autre au rétablissement du roi sur le trône de France.

Sygne, à force de patience, est arrivée à reconstituer une partie du domaine des Coûfontaine qu'elle veut léguer à Georges, chef de leur maison, et à ses enfants. Dès que son cousin apparaît, elle lui rend compte de sa gestion :

Vous pouvez venir. Tous mes comptes^{*} sont là, nets et purs. Jamais je ne me suis couchée un soir sans qu'avant de faire ma prière je n'aie mis mes registres à jour.

(...)

COUFONTAINE. - Les comptes ! Ces comptes ! c'est toujours votre premier cri.

(...)

Je n'ai pas de comptes à vous demander. Tout est à vous.

SYGNE. - Pour vous, Monsieur.

Vous êtes le chef^{*} (...). (Th. II, 220-221)

On peut noter tout de suite la différence entre l'attitude de Sygne et celle de Georges. Sygne semble avoir le sens de la justice car elle associe ses comptes à sa prière et est consciente de l'obligation qu'elle a de rendre son dû à chacun de ses deux suzerains, Dieu et le chef de sa famille. Georges proteste, peut-être par générosité, mais il se présente aussi comme quelqu'un que les "comptes" semblent ennuyer.

Georges a d'ailleurs d'autres raisons de ne pas se soucier des comptes pour le moment, car non seulement sa famille, frappée par une épidémie, a disparu, mais de plus il a découvert avec horreur que sa femme avait été la maîtresse du Dauphin (Th II, 224). Devant l'annonce de ce malheur, Sygne, tout en implorant la pitié de Dieu, fait pour la première fois de la tête un geste de dénégation comme pour repousser cette épreuve (Th II, 224). Pourtant, généreuse, elle supplie Georges de pardonner à sa femme, à quoi il répond significativement : "Celui qui aime beaucoup ne pardonne pas facilement". Sygne alors se lamente : "Mon Dieu, ainsi tout est perdu et vain ce que j'ai fait !", à quoi il répond sombrement : "Parole sur toute chose la dernière. Mais vous du moins, c'est à Dieu que vous la dites" (Th II, 225). Et Sygne, elle, se "[réjouit] amèrement" de toute cette peine qu'elle a prise en vain :

... La valeur âprement apprise de chaque pièce, le liard, le sou, l'écu, et le beau double-louis d'or lourd à la fin, les comptes chaque soir mis au net sans tache ni rature,

(...)

Les longues heures de bataille dans l'étude des notaires, où l'on combat (...)

Comme jadis mes ancêtres (...) l'écu serré sur le corps,

Moi, pauvre fille parmi ces hommes de loi comme Jeanne d'Arc parmi les gens de guerre !

(...)

Toute chose enfin reprise et rajustée (...) et les livres à nos armes, chacun racheté pièce à pièce,

Et voici que, tout refait, tout reste mort comme un cadavre épars dont on rapproche les morceaux ! (Th II, 230-231)

C'est là un discours très intéressant sur lequel il vaut peut-être la peine de s'attarder. D'abord la triple valeur de l'écu à la fois bouclier, blason et pièce d'or servant à payer à chacun son dû, s'y confirme. Ensuite on peut y admirer le courage de Sygne, bataillant parmi les hommes de loi. Cependant le domaine rassemblé n'a pas plus repris vie que le Christ dont Sygne a rassemblé les membres épars et qui cependant garde l'air "farouche" (Th II, 219). Pourquoi ? Nous

pouvons déjà énoncer une hypothèse : c'est que Sygne, très consciente de ses devoirs envers ses suzerains, ne semble aucunement l'être de ceux qu'elle doit à ses serfs. Elle est comme un "coeur" qui ne se soucierait que de respirer pour lui-même, mais sans songer à donner sa part d'oxygène à l'organisme qu'il contrôle. Et c'est pour cela que le Christ "farouche", prenant le parti de cet organisme frustré, se présente comme lui, comme un corps qui ne pourra être vraiment reconstitué que quand le ciment d'une véritable union entre les anciens féodaux et le peuple permettra d'en recoller les membres. Il faudra que Sygne apprenne que l'"écu" dont elle dispose ne doit pas servir uniquement à racheter son domaine ou celui de Georges, mais qu'il doit être déposé en généreuse offrande dans la main de son serf. Si nous avons aussi, dans ce texte, souligné le mot "louis", autre pièce d'or parmi celles que Sygne énumère, c'est qu'il ne sera pas sans importance dans cette pièce. Cette image est déjà reprise par Georges qui contemple sa cousine au front penché sous la lampe, comptant "des rouleaux de louis" (Th II, 234). Dans ce contexte, ces "rouleaux de louis" peuvent évoquer la série des rois disparus, emblèmes de la féodalité, ces "Louis" à l'effigie desquels ces pièces d'or étaient frappées. Ce geste la montre aussi tournée uniquement dans la direction de son Suzerain. Cependant, sans savoir au juste pourquoi, elle sent bien que le système féodal que Georges et elle représentent, a cessé d'avoir "part et proportion" (Th II, 226) dans un organisme social qui a fini par les rejeter.

Georges, quant à lui, reste persuadé de la validité de ce contrat féodal qu'il envisage comme un échange non pas entre le peuple et lui, mais entre la terre et lui, et il explique à Sygne :

Comme la terre nous donne son nom, je lui donne mon humanité.

En elle nous ne sommes pas dépourvus de racines, en moi par la grâce de Dieu, elle n'est pas dépourvue de son fruit (...)

(...)

Mon fief est mon royaume (...) la terre en moi et ma ligne, devient gentille et noble comme une chose qui ne peut être achetée. (Th II, 227-228)

Georges clame la validité de ce contrat contre la nouvelle Loi issue de la Révolution :

(...) c'est ainsi que je suis né Coufontaine par fait de la nature à quoi les Droits de l'Homme ne peuvent rien.

Ainsi la nation n'avait pas à se fabriquer elle-même ses chefs et ses lois (...)

Mais la nature (...) les lui donnait (...) depuis le roi jusqu'au juge. (Th II, 228)

Georges, type du féodal complètement désaxé, ayant perdu à la fois le sens de ce qui est dû non seulement au serf, mais au Suzerain, conclut avec arrogance : "Dieu lui-même ne peut m'enlever ce qui est à moi". A quoi sa cousine qui elle, du moins, a le sens de ce qui est dû en haut, réplique : "Rien n'est à nous, tout est à Lui qui est le seigneur éminent. / (...) il peut nous relever nous-mêmes / De ce poste qu'il nous avait confié" (Th II, 229). Ensuite, appliquant à leur cas de féodaux sans pouvoir la leçon des Béatitudes, elle lui dit :

"Heureux qui est dépouillé injustement, car il n'a plus rien à craindre de la justice" (Th II, 229). La seule chose que Sygne ne semble pas réaliser c'est que c'est peut-être non pas "injustement", mais "justement" qu'ils ont été dépouillés de ce pouvoir.

Georges, lui, n'est pas près d'accepter pour Suzerain ce Dieu qui donne et puis qui reprend et il se proclame plus fidèle que Dieu lui-même :

Moi du moins, il y a une chose que je ne retire pas quand je l'ai donnée.

(...)

(...) Ma main droite. (Th II, 229)

A quoi Sygne, mettant sa main dans cette main tendue, répond : "Ni moi celle que je te donne, mon frère" (Th II, 229), et elle prononce tout bas la formule de leur devise "COUFONTAINE ADSUM". Pourtant quand Georges dans un élan possessif la loue comme sa "terre" et son "fief", "demeurante et véritable", elle proteste, toujours consciente de la supériorité de son Dieu/Suzerain : "Dieu seul est véritable" (Th II, 229).

Alors Georges se fait plus précis dans son exigence et offre à Sygne un nouveau contrat, un mariage dans le sens féodal ; mais quand Sygne commence par protester qu'elle est bien assez à lui sans ce mariage, il constate avec lucidité : "Il est vrai. Nous sommes trop semblables ; rien de nouveau ne peut sortir de nous" (Th II, 233) et c'est là une raison possible de se défier de ce contrat de consanguins qui se présente ici presque comme un "inceste", cette union avec soi-même que Claudel dénonce toujours comme le "larcin" et la cause originelle de tout désordre et de toute injustice. L'homme claudélien ne peut se

renouveler qu'en se donnant à quelqu'un d'"autre" à qui il apporte ce qui lui manque et c'est en quoi réside la justice qui doit toujours être compensation réciproque.

Georges constate aussi, reprenant l'image implicite du Poteau et de la Potence ainsi que celle du soleil :

Je suis la souche^{*} écimée et sans branches^{*}, et je vois dans votre oeil brun le vert de la jeune feuille.

Nous ne faisons pas notre ombre du même côté, la vôtre vous entraîne,

La mienne est attachée à mes talons et je ne vois rien de moi devant moi. (Th II, 234)

Georges figure donc un Poteau, ou si l'on veut, selon son écu, un "Pal" manqué. Car, "écimé", il est en termes de blason dépourvu de ce cimier qui doit surmonter l'écu. Noble qui refuse son Suzerain, il est comme un Poteau sans tête. De plus, dépourvu de toute générosité, il est sans extension, sans "branches". Par contre, il lit l'appel de cette extension, de ce branchage horizontal, dans l'oeil de sa cousine où il distingue "le vert de la jeune feuille". Cette cousine, jeune arbre bourgeonnant placé entre le soleil et son peuple, est entraînée, peut-être malgré elle, à pousser ce branchage, ce feuillage pour en étendre l'ombre sur ce peuple. Georges, lui, qui n'est tourné ni du côté du soleil ni du côté du peuple, mais uniquement centré sur lui-même, est à cette heure de midi où l'on ne distingue rien que soi-même⁵, cette heure où l'homme est incapable de donner son ombre, car elle est attachée à ses propres talons.

Sygne, cependant, touchée par la désolation aride de Georges, s'offre à lui dans un mariage qui est un véritable contrat féodal (Th II, 234-235). Georges, après lui avoir rappelé les trahisons dont il a été victime, la supplie de ne pas le tromper à son tour. Alors Sygne qui aime son cousin, se lie à lui, prenant Dieu à témoin de sa promesse :

Accepte, reprends avec toi tout ce qui est ta race et ton nom,
Et qu'à Coûfontaine du moins Coûfontaine ne fasse pas défaut.
(Th II, 236)

Ce contrat est signé par l'échange du gant. C'est là le "seing", la signature de cet acte privé, le "signum" dont le nom de "Sygne" est peut-être en partie le symbole.

A peine ce contrat signé, Georges, sans plus s'y attarder,

tourne toute son attention vers un autre contrat qu'il va tenter de conclure avec le Pape qu'il a enlevé de Savone et caché dans l'Abbaye. Il va essayer de se servir du Pontife comme d'un contrepoids pour rétablir l'équilibre de ce monde féodal dont, pense-t-il, le sort "se pèse" avec celui du monde entier (Th II, 237). Mais il va trouver dans le Pape un partenaire moins aisément maniable que Sygne :

On voit ici [nous dit Claudel] deux pouvoirs rivaux se le disputer, l'un fondé sur la volonté de la nation, l'autre sur le droit d'héritage. Le Pape entre les deux se tient comme un homme qui n'entend pas et qui ne réclame de l'un et de l'autre que la Liberté. (Th II, Notices, 1416-1417)

Pour le Pape, le Christ est au-dessus de toutes les petites lois particulières des sociétés humaines. Mais sa fonction à lui intermédiaire entre le Christ et ces sociétés est de s'accommoder de ces lois parce qu'il n'a pas "le choix", "pour le bien des âmes" et seulement "jusques au point permis" (Th II, 240). C'est pour cela qu'il a consenti à reconnaître et à bénir l'Empereur, ce que Georges lui reproche avec virulence : "Certes, vieillard, il fallait que votre vue fût basse à cause du grand âge / Quand vous avez béni le bouc au lieu de l'ouaille" (Th II, 244). A quoi le Pape répondra plus loin : "Nous sommes vieux, mon fils, et Notre vue est basse" (Th II, 248), "Ce n'est pas la lumière de l'esprit qui Nous guide, mais celle de la conscience, / Faible feu, patiente lueur" (Th II, 249).

Georges développe devant le Pape ses arguments basés sur le Droit, mais comme Mesa et Ysé dans Partage, il appelle "bien" et "mal" ce qui empêche ou favorise non point la Loi divine⁶, mais sa propre et égoïste loi personnelle. En fait, ce que Georges appelle "bien", ce n'est autre chose que la propriété (Th II, 245).

Quand le Pape remet les choses à leur place, il attaque sur un autre point. Il joue sur le sens du terme "foi" et prétend que sans "le Roi, image de Dieu à qui seule obéissance est (...) due" (Th II, 248), "les temps de la foi sont finis". Le Pape, clairvoyant malgré sa vue basse, rétorque :

L'image de Dieu qui s'est retirée à Dieu
Et de qui Dieu se retire, elle n'est plus qu'un simulacre païen.
(Th II, 248)

On le voit grâce à cette leçon que le Pape donne à Georges, un roi, de même que toute chose ici-bas, est un signe ambivalent et tout dépend

du "sens" dans lequel il est tourné. Nous avons vu dans La Ville I comment la lune, image du soleil, pouvait se faire soit pleine de grâce, soit païenne selon qu'elle rendait la lumière reçue, comme un témoignage à l'astre supérieur ou qu'elle la repoussait ou s'en parait pour sa propre gloire de paon⁷. De même le roi et les grands féodaux qui l'entouraient ont pu se montrer bénéfiques quand, comme Saint Louis, ils rendaient la Justice à la fois à Dieu et aux hommes. Mais dès qu'ils sont devenus tyranniques, égoïstes et jouisseurs, ils ont eux-mêmes rompu le double contrat féodal et sont devenus des "simulacres", des "idoles" que le Pape n'avait pas à défendre, lui qui, avant tout, se veut le bon pasteur de son troupeau, le peuple.

Aussi quand Georges l'appelle, l'invite à le suivre en Angleterre où il veut le mettre du côté des royalistes, le Pape Pie, résistant à cet appel, lui répond :

Je ne puis m'excommunier de l'univers
(...)

Où est Pierre, je suis. Il n'est pas du Pape d'errer. (Th II, 249)

Comme le Pape qui parlait à Vercors dans Violaine I⁸, il sait qu'un Pontife/coeur doit rester à sa place centrale, Rome, pour maintenir sur cette "Pierre" sacrée et stable, l'équilibre du corps de l'Eglise.

Georges, battu par ce faible vieillard, se console somme il peut en défiant Dieu dont il pense avoir forcé la main :

(...) je vous ai forcé à paraître.

Le Corse n'a plus cet otage entre les mains. J'ai rétabli les plateaux de la balance^{*}. (...)

(...)

(...) quoi que Vous fassiez, j'ai pris mes sûretés.

Si le vieillard s'échappe, c'est moi qui l'ai sauvé.

Et si l'ogre le reprend, le scandale est maintenant public, qu'il s'attache cette meule au cou. (Th II, 251)

En fait Georges, en se servant du Pape comme d'un "poids" auquel il n'avait pas le droit de toucher, n'arrivera pas à fausser la balance, et c'est son rival, Turelure, qui en se servant à son tour de ce "poids" fera pencher la balance d'un autre côté. Georges apprendra à ses dépens qu'on ne force pas la main de Dieu.

L'Acte II nous présente ce Turelure, ancien révolutionnaire devenu baron de l'Empire, personnage ambivalent s'il en fut, descendant à la fois d'un braconnier et d'un garde-chasse (Th II, 252). Il est, de

plus, fils d'un "bûcheron" (Th II, 242), fait significatif dans notre contexte. N'est-il pas le révolutionnaire qui a abattu les anciens arbres généalogiques, entre autres celui de Coûfontaine, l'Arbre-Dormant ? Mais en même temps ne travaille-t-il pas à tailler à son tour dans ce chêne le "pal" dont on fait les croix ?

Turelure, moine défroqué de l'Abbaye de Coûfontaine, est ce bourreau qui en fit exécuter les religieux sous la Terreur (Th II, 242 ; 254), "par amour de la patrie", explique-t-il à Sygne à qui il recommande : "Il faut comprendre pour juger" (Th II, 254). Pourtant lui-même a commencé à "comprendre bien des choses" quand, juste retour des choses, un coup de mousquet lui a cassé la jambe et l'a laissé boîteux, infirmité qui accuse son "déséquilibre" fondamental. Sygne, à qui, dit-elle, Turelure fait "horreur" (Th II, 254) n'a avec lui que des rapports sociaux d'"administrée" à "Préfet" (Th II, 255). Mais Turelure voudrait obtenir plus que cela. S'il lui montre son âme, lui dit-il, c'est pour qu'elle le guérisse, car si vraiment elle est une féodale digne de ce nom, elle a envers lui "ce devoir" (Th II, 254-255).

Au cours d'une longue discussion, Turelure défend la Loi de la République, fondée sur la raison et l'intérêt, contre Sygne qui soutient la vieille Loi féodale fondée sur la nature et l'amour (Th II, 255-259).

Turelure fait mine d'admettre sa défaite : "Pas moyen d'avoir raison de vous !", dit-il à Sygne, "Et c'est moi qui ai tort de parler raison" (Th II, 259). En fait ce rusé compère a mené cette innocente précisément où il le voulait. Il l'a obligée à appuyer sur la nature et sur l'amour la Loi dont elle se réclame et, retournant ses arguments contre elle, c'est au nom de cette nature et de cet amour qu'il va oser se déclarer et la demander en mariage :

TURELURE⁹. - Vous obtenez tout de moi et moi je n'ai rien de vous.
(...)
(...)

SYGNE. - Il ne faut désirer que les choses raisonnables¹⁰.

TURELURE. - (...)

(...) le fait est là que je vous aime¹¹ (...)

La nature¹² en sait plus long que vous et moi. (Th II, 261)

Turelure, devant le recul horrifié de Sygne (Th II, 263), renforce sa demande en menaçant la liberté du Pape. Ce dernier représente ainsi l'"Otage" grâce auquel les personnages injustes de ce drame espèrent faire pencher la balance de leur côté. Napoléon, d'abord, qui a voulu

"contraindre Dieu et le mettre de son parti, prenant son vicaire comme otage" (Th II, 240) ; Georges, ensuite qui a "pris l'homme de Dieu" (Th II, 237) pour servir la cause royaliste ; et Turelure enfin, pas plus injuste que les deux précédents, qui va se servir du Pape pour "mettre de son côté" Sygne et tout ce qu'elle représente : une féodalité débitrice vis-à-vis de ses serfs et qu'il va forcer à rendre gorge. Cette dette de la féodalité, c'est l'"écu" d'or de Sygne qui va devoir la payer. Et peut-être, dans ce contexte, peut-on ajouter une nouvelle interprétation du nom énigmatique de "Turelure" dont P. Brunel a déjà en partie élucidé le secret¹⁰. Ne serait-il pas l'"avare" qui convoite la pièce d'or et son nom ne serait-il pas une contrefaçon de "tirelire" ? A ce symbolisme de la "tirelire" qui convoite la pièce d'or, on pourrait ajouter celui de parvenu, du nouveau conquérant qui convoite le "château". Il existe en effet une chanson enfantine à ce sujet et Claudel la connaissait fort bien puisqu'il en cite une partie dans une des "Conversations dans le Loir-et-Cher" où Acer, qui regarde les châteaux de la Loire, chante :

Mon joli château.
Ma tante tire lire lire ...

Florence continue :

Le nôtre est plus beau
Ma tante tire lire lô ! (Conv. Pr, 736)¹¹

Dans cette chanson où il importe de noter le combat entre ceux qui convoient le château "le plus beau" et ceux qui prétendent le garder, chaque couplet est ponctué par des "tirelire" et des "tirela". Ajoutons dès à présent, pour appuyer cette hypothèse, que les noms que Turelure va donner à l'enfant qu'il aura de Sygne sont ceux de deux pièces d'or, le louis, et le napoléon, entre lesquels, par une bonne pensée, il a intercalé le second nom de Coûfontaine (Th II, 238). Son héritier portera ainsi le nom de "Louis-Agénor-Napoléon Turelure" (Th II, 281), avec "un petit rond en or au-dessus du T" (Th II, 280), l'écu qui va remplacer le cimier sur cette nouvelle "souche" ; la pièce d'or qui va remplacer l'auréole du martyr sur le "pal" de ce nouveau blason.

Mais retournons à Sygne que le marché proposé par Turelure a mise

en face d'un cruel dilemme et qui est allée chercher conseil auprès de son confesseur, le curé Badilon. Elle lui fait part du contrat que lui a proposé Turelure : la liberté du Pape en échange de sa main à elle. La réaction de Badilon est immédiate. Il appelle Sygne à son tour : "Sygne, sauvez le Saint-Père !", et la réponse de Sygne ne l'est pas moins : "Mais non point à ce prix"[★]. A ce Turelure/tirelire avide, Sygne ne donnera point son "écu". A ce conquérant jaloux, elle ne livrera point son "beau château". N'est-ce pas à ce moment déjà que son orgueil, le "mauvais sang" des grands féodaux ses ancêtres (Th II, 286) parle en elle ?

Pour justifier son refus, Sygne invoque son "mariage" avec Georges. A quoi Badilon répond avec pertinence : "Vous n'êtes pas mariés encore" (Th II, 267). Alors Sygne invoque le contrat féodal qui la lie à son cousin et prononce ces paroles insensées : "Ah, ceci est plus"[★] que tout mariage !" (Th II, 267). Nous voyons ici vraiment le "mauvais sang" féodal qui parle. Car aucun contrat féodal régi par la loi humaine n'est supérieur ni même égal à un mariage, contrat religieux régi par la Loi divine. Et Badilon le lui fait justement remarquer : "Promesses seules et non point acte ni sacrement" (Th II, 267). Sygne alors a un mouvement de révolte. Quoi, elle, plier devant Turelure, cet homme qu'elle a l'habitude de "faire plier" et par qui elle sait se "faire servir (...) contre-bon-gré" (Th II, 268) ! Et son mouvement de révolte vise plus haut que Badilon ; c'est l'appel de Dieu-même qu'elle refuse : "je refuse ! je dis non"[★] ! Quand Dieu en chair l'exigerait de moi" (Th II, 268). Ici se confirme ce geste instinctif de refus qui semble fondamental à Sygne et que nous avons déjà noté¹² (Th II, 254).

Badilon, alors, prononce ces paroles :

Je ne demande pas, et je n'exige rien, mais je vous regarde
seulement et j'attends,

Comme Moïse regardait la pierre devant lui quand il l'eut
frappée. (Th II, 268-269)

Paroles importantes pour notre propos. Arrêtons-nous un instant pour examiner cet épisode de l'Exode au cours duquel les Israélites assoiffés dans le désert menacèrent Moïse. Celui-ci, inspiré par Dieu, frappa de sa baguette un roc d'où jaillit une fontaine où le peuple put se désaltérer. Moïse donna à cet endroit le nom de Massah qui signifie "tentation", car les enfants d'Israël avaient tenté le Seigneur et essayé de le mettre à l'épreuve en disant : "Est-ce que Dieu est avec nous ou

contre nous ?" (Exode, 17).

Il faut se rappeler cet incident de l'Histoire Sainte pour mieux comprendre le rôle des personnages dans cette pièce. Georges, le grand responsable de tout ce qui arrive a capturé le Pape pour, de la même façon que les Israélites, "forcer" Dieu à montrer de quel côté il était (Th II, 229). C'est à cause de la situation désespérée qu'il a créée que l'abbé Badilon va se trouver obligé d'infliger à ce roc d'orgueil qu'est Sygne le "coup" qui fera jaillir d'elle la "fontaine" du sacrifice et qui, comme la blessure au flanc de Pierre et de Violaine, va en faire une "Coup-fontaine".

Sygne, vaincue sur le terrain légal, fait appel à la pitié de ce confesseur qui a été un père pour elle : "Ayez pitié de moi !". Alors il répond, ce qui montre bien que ce pauvre homme suit non pas sa propre volonté mais celle qui l'inspire : "Ayez pitié de moi vous-même qui ai de telles paroles à vous dire dont j'ai épouvante !" (Th II, 269).

Pourtant Badilon avertit Sygne. Ce sacrifice auquel elle est appelée, elle ne doit le faire que si elle sent qu'il n'est pas "au-dessus" de ses forces ; que si elle est prête à le faire "de tout son coeur" (Th II, 229), car Dieu, comme Mesa l'a appris à ses dépens, n'aime pas les "holocaustes mouillés" (Th I, 1050). Pas plus que la seule Justice ne commandait à Violaine d'embrasser Pierre de Craon, le lépreux, elle ne force pas non plus Sygne à embrasser Turelure. La seule chose qui peut non pas le commander, mais le demander comme une faveur gratuite, c'est la Miséricorde :

Et vous, que pour sauver le Père de tous les hommes selon que vous en avez reçu la vocation,

Vous renoncez à votre amour et à votre nom et à votre cause et à votre honneur en ce monde,

Embrassant votre bourreau et l'acceptant pour époux, comme le Christ s'est laissé manger par Judas,

- La Justice ne le commande pas

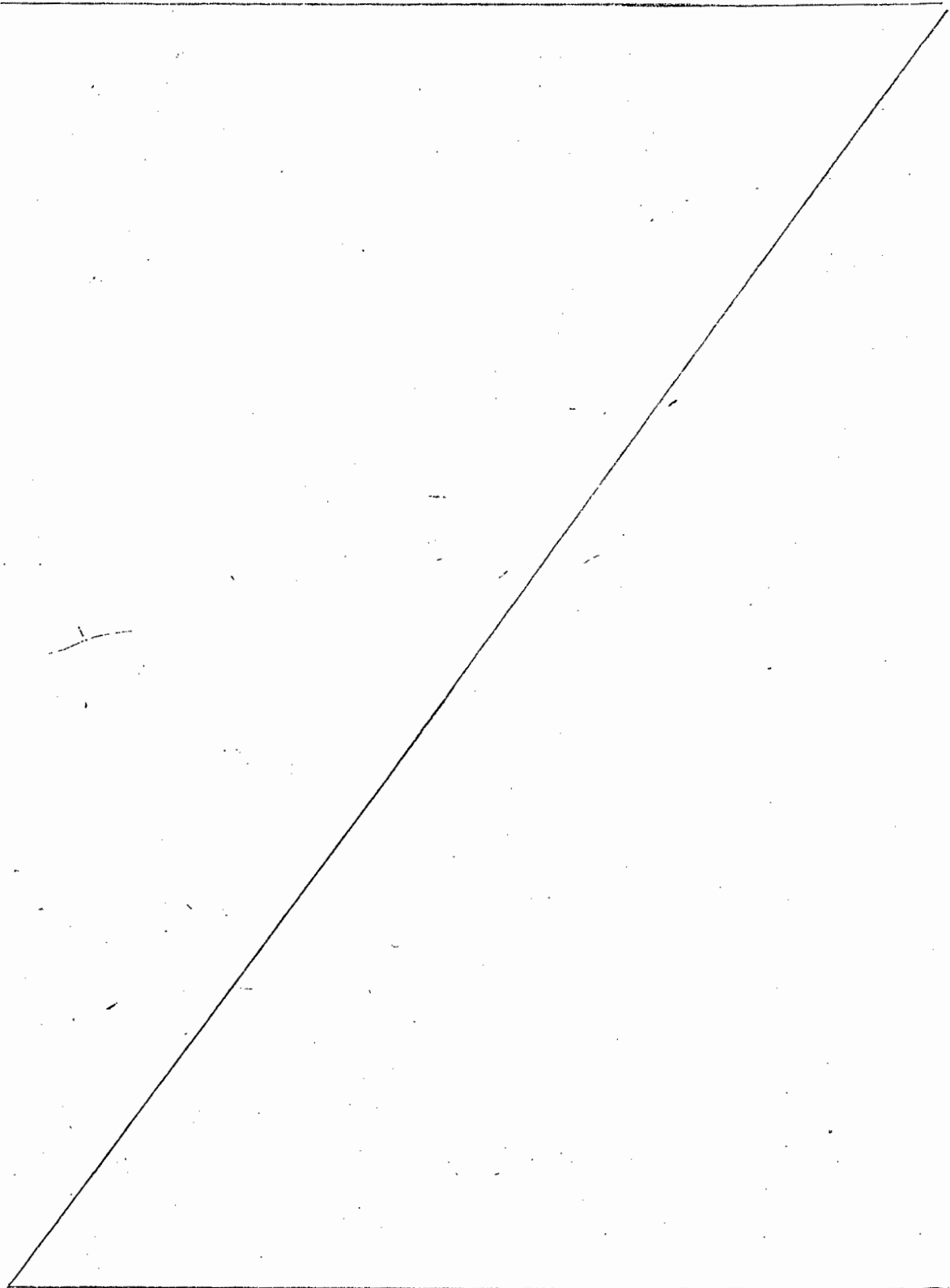
(...)

Et je vous dirai plus : Prenez garde et faites attention à ce grand sacrement qu'est le mariage, de crainte qu'il ne soit profané. (Th II, 271)

Dans l'opposition faite par Badilon entre une Justice stricte, bornée à l'accomplissement du contrat, et la générosité à laquelle il exhorte son ouaille rétive, nous retrouvons la distinction établie par Claudel dans ses "Propositions sur la Justice" entre une Justice profane "négative" et insuffisante, et une Justice chrétienne "positive" et

satisfaisante, celle qui demande à l'organe généreux de suppléer à la carence de l'organe déficient par un don total prenant pour mesure l'extrême limite de ses forces. Mais Sygne se déclare incapable d'un tel sacrifice et Badilon l'acquitte assez tristement.

Finalement, elle va répondre à l'appel que Dieu lui transmet mais, et c'est là sans doute qu'est sa grande erreur, elle va le faire non dans



des termes chrétiens de don total et joyeux, mais dans des termes féodaux de donnant-donnant :

Ah, du moins, ô mon Dieu, si je Vous abandonne tout,
Et Vous de Votre côté^{*}, faites aussi pour moi quelque chose
Ne tardez pas et prenez ma vie misérable avec le reste^{*} !
(Th II, 275)

Elle a beau prononcer les paroles d'acceptation "Seigneur, que Votre volonté soit faite et non la mienne !", dans le coeur de Sygne, comme sur la petite table dressée à côté du bureau où elle tenait ses comptes, à côté du "pain" et du "vin" du sacrifice, il y a "le reste" (Th II, 220), cette partie d'elle-même qu'elle n'arrive pas à donner. Aussi Badilon, devant l'acceptation de Sygne, se réjouit-il sans doute prématurément en croyant cet "amour-propre" terrassé et ce fier Chêne de Dormant "arraché jusqu'aux racines", prêt à se laisser tailler pour devenir ce Poteau qui, uni à son Créateur, pourrait former "l'Eden de la croix" (Th II, 275).

Dans son mariage avec Turelure, Sygne en effet, n'arrivera pas à se donner complètement, ainsi que le montre le geste de dénégation qu'elle ne cesse de faire à l'Acte III (Th II, 277). Le "désordre" du salon qui sert de cadre à cet Acte reflète aussi le manque d'harmonie entre les époux (Th II, 276).

Sygne, qui a accepté de se charger de négociations entre son mari et Georges devenu plénipotentiaire du Roi, implore son cousin de tout donner, y compris son titre de noblesse, à Turelure qui convoite un nouvel "écu", la couronne comtale, le "petit rond en or" qu'il ambitionne de mettre "au-dessus du T" de son nom (Th II, 280). Georges adresse d'amers reproches à sa cousine pour son manquement au contrat par lequel elle s'était liée à lui et, en termes féodaux, elle s'avoue coupable. Elle lui a manqué à lui, son suzerain, comme ces ancêtres rebelles qu'elle évoque. Pour Sygne, plus pénétrée de ses devoirs envers le Chef qu'envers le serf, ce fut là manquement grave. Nous comprenons maintenant que son mouvement d'acceptation à l'appel de Badilon ne fut pas vraiment un acte d'humilité, mais la réponse des grands féodaux au défi lancé à leur héroïsme :

Les choses grandes et inouïes^{*}, notre coeur est tel qu'il ne ne peut y résister. (Th II, 286)

Il est intéressant de comparer ces paroles à celles de Violaine parlant de sa renonciation à Hury, dans Violaine II :

(...) ce sacrifice m'a paru si cruel^{*}
Si aimable^{*}, que je n'ai su me garder de le faire. (Th. I, 630)

Chez Violaine, le sacrifice avait paru "beau", comme Ivors de La Ville II disait qu'il devait être. Non seulement cruel, mais "aimable", consenti avec amour et de tout coeur. A Sygne, au contraire, le sacrifice a paru affreux et, quand elle a répondu à l'appel, ce n'est pas son coeur qui a parlé, mais cet orgueil féodal qui ne résiste pas au défi, à l'appel des choses "grandes et inouïes". Passée dans le camp de Turelure, elle se considère toujours non pas comme unie à lui, mais comme "seule dans une terre ennemie" (Th II, 286) et si elle lui fait si volontiers cadeau de toutes les possessions matérielles qu'il réclame, ce n'est qu'avec mépris et pour mieux garder "comme cet Agénor jadis", "son château de l'autre côté de la mer Morte" (Th II, 286), la forteresse de son coeur qu'elle refuse de lui ouvrir.

Pourtant, Sygne qui n'a su honorer sa signature ni avec Georges, ni avec Turelure, a du moins une grande chose à son actif :

J'ai trahi, il est vrai ! (...)
(...) Mais j'ai sauvé le Prêtre éternel.
Dieu est vivant avec nous, tant qu'il y aura encore avec nous
Sa parole et un peu de pain, et Sa main sacrée qui lie et qui délie.
(Th II, 290)

C'est bien inutilement qu'elle fait appel à Georges au nom de Dieu. Il a signé, mais il a l'intention d'effacer cette signature avec le sang de Turelure (Th II, 290) et c'est en vain que Sygne, voyant qu'il n'obéit pas à une justice supérieure, mais uniquement à sa "propre loi", s'offre à lui comme victime à la place de son époux (Th II, 290). Georges, qui a fini par pardonner à sa cousine, veut du moins se venger de son rival.

A la fin, voilà Sygne blessée à mort étendue sur la "grande table"/ autel, assistée dans son agonie par le curé Badilon. Cette fois, physiquement même, Sygne a reçu ce "coup" au coeur qui la transforme en "fontaine" et ses faibles mouvements de dénégation ne font que rouvrir davantage sa blessure (Th II, 294). La voici louée et bénie par Badilon presque dans les mêmes termes que Vercors avait employés pour louer Violaine : "tout est fait comme il le fallait" (Th II, 295)¹³ ; c'est

le jour des "noces opimes" : l'"épouse absoute est couchée dans ses vêtements nuptiaux" et Badilon, comme Pierre de Craon après avoir terminé son travail sur sa Justice/Eglise/Violaine, se réjouit d'avoir "achevé [son] oeuvre" (Th II, 295). Tout ce qu'il manque encore à cette Justice qu'est devenue Sygne en se livrant au "coup" qui l'a frappée, c'est la Miséricorde. Or c'est cela que Sygne semble incapable de donner : le pardon à Turelure. A cinq reprises, Badilon l'appelle. Par cinq fois, elle fait "signe" que non. Pourtant, quand Badilon désespéré se tourne vers Dieu pour implorer Sa miséricorde et sa "pitié" pour les deux Coûfontaine qui vont comparaître devant lui, Sygne, tout épuisée qu'elle soit, au moment même de la mort, fait enfin ce geste ce "signe" suprême que Badilon attendait : dans un violent effort, au-dessus de cette tête obstinée qui a si souvent dit "non", elle fait de ses deux bras une croix, le signe qui indique que la Miséricorde est enfin venue s'unir à la justice, et, quand elle "rend" l'esprit, c'est une véritable "restitution", car elle le fait en donnant un flot de sang de ce coeur où "le reste" a été enfin donné :

Sygne se redresse tout à coup et tend violemment les deux bras en croix au-dessus de sa tête ; puis retombant sur l'oreiller, elle rend l'esprit, avec un flot de sang. (Th II, 297)

Cette croix, au-dessus de sa tête, n'est-ce pas ce qui restaure son blason, ce qui rend son cimier au "pal" des Coûfontaine, cette "souche écimée" ?

Malgré toutes les controverses qu'a soulevées la fin de l'héroïne, Sygne, si l'on en croit les signes qui accompagnent sa mort, est finalement sauvée. Incapable de la longue patience d'une Violaine, elle a su cependant comme Mesa et Ysé se donner "d'un seul coup" (Th I, 1060) et il nous semble que c'est là ce qui a fini par transformer ce "Sygne" négatif en "Sygne" positif ; ce qui l'a amenée heureusement à la fin de sa pénible recherche. Nous avouerons que, pour notre part, nous préférons de beaucoup cette première version où l'héroïne meurt dans les bras de son confesseur, à celle où Claudel, remplaçant Badilon par un Turelure frustré, féroce et railleur, qui interpelle sa victime non en termes de Miséricorde, mais en termes de contrat féodal, n'arrive plus à en obtenir, au lieu de ce signe si beau, qu'un "effort désespéré" qui laisse cette fin profondément ambiguë.

L'ordre humain rétabli après cette mort semble aussi très discutable.

En apparence, tout est bien. Sygne et Georges reposent côte à côte sur la table/autel, couverts par le "drapeau fleurdelysé" et avec un crucifix à leur tête. Non comme des époux qui forment une croix, mais comme deux souches parallèles, le frère et la soeur. La main de Sygne ne se referme pas sur le "poing fermé" de Georges, comme Turelure aurait voulu le faire, mais demeure "ouverte", signe dirait-on que Dieu l'a bien "déliée" de son serment à son cousin (Th II, 298). Le Roi, restauré, s'avance comme une sorte de Juge, entre la Loi humaine (le Corps législatif) à sa gauche, et la Loi divine (les évêques de France) à sa droite, et il prend l'Eau sainte pour en bénir les deux corps. Tout cela pourrait paraître admirable si la figure de Turelure qui a organisé cette mise en scène n'était là pour donner à celle-ci une allure de parodie. Aussi, pouvons-nous rester rêveurs devant ce dernier contrat qui s'annonce par la bouche du monarque :

Soyez témoins de ce nouveau contrat que le Roi de France va signer avec son peuple

(...)

Et le Roi avec la France recommence suivant l'ordre légitime^{*}.
(Th II, 303)

Il est vrai que Turelure qui ricane dans l'ombre et se réjouit de son nouveau titre de Comte, ne figure peut-être dans ce tableau que comme le mal, cet esclave qui fait malgré lui monter l'Eau de la Grâce.

Nous ne pouvons cependant pas abandonner cette pièce sans nous interroger à notre tour, non plus sur la fin de l'héroïne que nous avons déjà analysée, mais sur la validité du sacrifice que Dieu, par la bouche de Badilon, l'a appelée à accomplir. Inutile de rappeler la tempête de protestations qu'il souleva parmi le public et même chez des écrivains tels que Bernanos et Jammes. Tout cela n'est que trop connu. Les justifications qu'invoqua Claudel sont bien connues elles aussi et je n'en rappellerai qu'une, importante pour mon propos : "La vocation de Turelure quand il demande la main de Sygne, a dit l'auteur, n'a rien de plus extraordinaire que l'histoire de Clovis et de Clotilde (...) En réalité, Sygne a manqué de courage devant le sacrifice véritablement terrible (...) qui était la condition du rachat^{*}, du rattachement (...) des deux races (...) elle a été inférieure, somme toute, à la vocation que Dieu lui demandait" (M1, 249-250).

Cette vocation existait donc bien dans l'esprit de l'auteur et le sacrifice, tout terrible qu'il fût, ne l'était pas plus que celui de

de Sainte Clotilde, fille de Chilpéric, roi des Burgondes, qui épousa Clovis et qui par sa générosité contribua à la célèbre conversion du vainqueur de Soissons suivie du Sacre donné par Saint Remy, à Rheims. Tous ces détails sont importants comme nous allons le voir. Car dans L'Otage la croix du calvaire déraciné se trouvait au carrefour de deux routes royales, celle de Soissons et celle de Rheims (Th II, 232). Or tout ce que le Christ démembré, figure de la France divisée en factions, demandait pour reprendre vie, c'est une nouvelle croix pour le soutenir et cette croix, ç'aurait pu être la Miséricorde de Sygne épousant l'infirmité de Turelure, le don généreux de la noblesse venant soulager la misère du peuple. Bien sûr, les premiers rois de France eurent auprès d'eux d'admirables conseillers, dans le genre de Saint Remy, Evêque de Rheims, ou du conseiller de Clotaire II et de Dagobert, le "bon Saint Eloi", évêque de Tournai. Comment cela, "de Tournai" ? C'est qu'au Ve siècle la Belgique était sous la juridiction épiscopale de Rheims et que Tournai fut jadis une ville royale, berceau des rois francs qui, dans sa cathédrale, garde toujours le trésor de Chilpéric. Or, et c'est ici que les choses commencent à devenir intéressantes, Claudel a placé près de sa Sygne/Clotilde un conseiller du même genre. On s'est interrogé déjà sur ce nom de Badilon qui ne se trouve pas dans le propre diocésain français. Rien d'étonnant, car c'est dans le propre diocésain belge qu'il faut le chercher. Et sans doute Claudel qui, enfant, lisait "avidement parmi les tomes délabrés de la 'bibliothèque' de [son] grand-oncle (...) la Vie des Saints d'Alban Butler" (Th II, Notices, 1398), a-t-il pu découvrir là ou ailleurs l'histoire de tous ces saints, souvent venus d'Aquitaine, établis à Maestricts, Tournai ou Rheims. Où, sinon, aurait-il été chercher les noms de ces saints belges qui abondent dans son théâtre : Bavon, Lambert, Eleuthère, Eloi¹⁴, Aubain, Ghislaine qu'il joignit à Violette pour forger Violaine (Th II, Notices, 1392). Il y aurait peut-être bien une étude intéressante à faire à ce sujet.

Quoi qu'il soit, Badilon n'est nullement un nom forgé par Claudel. L'abbé Badilon, né en Aquitaine, est un des saints patrons de la ville de Tournai, et plus spécialement de la ville de Leuze, sa voisine, où ses reliques sont honorées dans la Collégiale qui remplaça son "abbaye". Et ce n'est pas n'importe quel saint que cet Aquitain qui jouit dans cette contrée d'une grande vénération. Sygne/Clotilde a donc eu à ses côtés un conseiller de la même veine que Saint Vaast et que Saint Eloi et tous trois sont honorés dans la diocèse de Tournai. Mais là ne s'arrêtent pas les coïncidences. Car le Badilon de L'Otage demande à

Sygne, dans cette ancienne abbaye, la libération du Pape Pie, qui se compare à Saint Pierre-aux-liens (Th II, 249), et il le fait au nom du Verbe qui est la parole suprême, qui délie de toutes les promesses, et qu'on doit quitter sa propre famille pour suivre. Or Saint Badilon dont la châsse est gardée dans une ancienne abbaye, est vénéré dans cette collégiale Saint Pierre, dont l'assez remarquable chaire de vérité présente dans le creux d'un roc, Saint Pierre aux mains enchaînées. De plus, la messe que l'on dit, le jour de la fête de Badilon, est celle de la Justice. Enfin, dans l'Evangile selon Saint Matthieu de cette messe, nous lisons les paroles suivantes que Jésus adressa à ses apôtres en réponse à une question de Pierre : "Et quiconque aura quitté sa maison, ou ses frères, ou ses soeurs, ou son père, ou sa mère, ou sa femme, ou ses enfants, ou ses champs, à cause de mon nom, recevra le centuple et possédera la vie éternelle" (Math., 19, 27-29). Il faut avouer que si Claudel n'a pas eu connaissance de tout ceci, il s'agit d'un hasard extraordinaire. En tout cas, pour notre propos, nous pouvons nous prononcer : oui, Claudel avait raison de trouver légitime la requête de Badilon qui transmettait l'appel de Dieu, et ceux que cet appel scandaliserait comme trop exigeant n'ont plus alors qu'à se scandaliser de l'appel du Christ rapporté dans l'Evangile cité ci-dessus. Que la réponse de Sygne ait été peu satisfaisante et que l'héroïne ait attendu la dernière minute pour arriver à la formuler pleinement ne change rien à l'affaire. Après tout, il y aura beaucoup d'appelés et peu d'élus, et la tiédeur des élus ne change rien à la qualité de l'appel.

x x

x

Dans cette pièce au climat âpre, nous nous trouvons bien loin du verger plein de fruits d'or de la fin de L'Annonce. Est-ce l'influence des Choéphores sur lesquelles Claudel travaillait à cette époque ? Dans Pallas, il semble n'avoir pas encore découvert la Miséricorde et elle n'est encore, dans ses "bons jours" qu'un "oiseau sapient" auquel Turelure compare Sygne au cours de leur discussion sur la loi (Th II, 259). Dans Les Choéphores, dit Claudel, on dirait qu'Eschyle "a hâte de reprendre ce long cri devant une tombe mal fermée, qui, à vrai dire, est tout le drame, l'étonnement devant la mort et le mal, l'ignorance de l'homme, l'appel vers la Justice et le témoignage de tous les êtres

qui nous entourent, visibles et invisibles, parmi les ténèbres qui s'épaississent et les parois qui se resserrent d'une pénalité indéfiniment réversible" (Th I, Notices, 1323-1324). N'est-ce pas là l'atmosphère même de l'Otage où, entourés par les tombes mal fermées des moines massacrés, dans une abbaye cernée comme une prison, des êtres se débattent, se défient, invoquent chacun leur loi, comme le choeur et les Erinyes dans Les Choéphores, chacun accusant l'autre de cruauté ou de trahison. Pièce complexe et qui a nécessité pour notre propos une longue étude, car plusieurs lois s'y affrontent : la loi féodale, la loi républicaine, la loi du mariage et la Loi de Dieu. Seul le Pape reste inébranlable et refuse de se laisser entraîner dans des prises de positions politiques et dans des contrats purement humains. Nous trouvons dans cette pièce l'illustration la plus évidente des théories développées par Claudel dans ses "Propositions sur la Justice" et ceci n'a rien de surprenant, les deux écrits étant contemporains. Dans L'Otage en effet, toutes les formes de la Justice "négative", basées uniquement sur la Loi profane et la raison, s'avèrent comme insuffisantes, n'apportant avec elles que désunion et que mort. Seule la Justice chrétienne "positive", basée sur l'infinie générosité de Dieu, aurait pu rendre vie et cohésion à ce monde. Sygne n'en a été totalement capable qu'à la dernière minute, trop tard hélas ! pour sauver Georges et Turelure, les représentants de ce monde.

Si, du point de vue du thème même de la Justice cette pièce est très riche, du point de vue des images elle ne nous apporte rien de très neuf. Nos réseaux se retrouvent dans l'écu des Coûfontaine ainsi que dans la croix qui domine la bibliothèque. Point de musique dans une pièce aussi sombre. Parmi les images, à part celles du carrefour, du Poteau, de la Potence, de l'épée, de la fontaine, celle qui s'affirme le plus est celle de la pièce d'or, du rapace qui la convoite et du débiteur récalcitrant qui refuse de payer, ou tente de payer en fausse monnaie, ou même finit par payer mais uniquement au créancier divin, ne laissant entre les mains du convoiteur qu'un écu dont celui-ci ne voit que la valeur matérielle, l'or métal au lieu de l'or spirituel, la pièce ronde au lieu de l'hostie, de l'aliment dont il avait besoin pour guérir. Et peut-être le jour où ce rapace mordra sur cette fausse hostie, sur cette pièce d'or, trouvera-t-il ce pain bien dur et s'y cassera-t-il les dents.

CHAPITRE XIV

LE PAIN DUR

L'état de désordre, l'injustice profonde qui va régner sur ce drame est annoncé par les deux textes, tirés de l'Écriture, qui lui servent d'épigraphe (Th II, 417). Pour plus de facilité, nous ne les reproduirons pas en latin mais en français. Nous donnerons au premier la traduction qui nous paraît la plus proche de la pensée de Claudel, et pour le second, nous ne pourrions mieux faire que de reproduire la traduction qu'il en a donnée lui-même dans un texte qui date de 1919 :

Et j'ai dit : je ne vous nourrirai pas ; que ce qui est en train de mourir meure ; et que ce qui est en train de se séparer se sépare ; et que ceux qui restent, chacun d'entre eux, dévorent la chair de leur prochain.

ZACH. proph., XI, 9.

"Ils ont perdu le goût", dit Saint Paul des païens, dans un texte qui sert d'épigraphe à mon drame, "ils n'ont pas de composition, ils sont sans pacte, sans affection, sans miséricorde". (Th II, Notices, 1442)¹

Rom., I, 31.

Dans la première citation, nous voyons tout de suite se dessiner le sens du titre de la pièce : le pain dur, c'est le repas de ceux qui, privés de l'aliment divin, affamés et ne sachant où trouver leur nourriture, en arrivent à se dévorer entre eux.

Pour mieux éclairer ce titre, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler les images du pain apparues dans les pièces précédentes. Dans L'Echange, déjà, Marthe, la Grâce exilée dans une Amérique matérialiste se plaignait à Laine : "Je ne puis manger le pain qu'on fait ici, il n'est pas cuit" (Th I, 755). Dans Le Repos, l'Empereur de Chine était prêt à endurer la douleur de l'enfer, plutôt que, disait-il, "remontant parmi mes enfants pour leur partager le pain amer, / Ils ne m'accusent de les tromper" (Th I, 834). Dans La Ville II, à Avare qui voulait s'approprier le "pain (...) cuit" de la classe dirigeante, Besme répliquait : "Venez le prendre ; vous en trouverez la croûte dure" (Th I, 456). Enfin, en ce qui concerne Turelure, notre analyse de L'Otage a montré

qu'il s'agissait peut-être bien de l'"écu", la pièce d'or qui remplace l'hostie et que ce rapace, après se l'être appropriée, va sans doute vouloir jalousement garder. A un autre niveau, on peut aussi rapprocher ce "pain dur" de ce qu'est l'eau morte par rapport à l'eau vive. Le "pain tendre", le pain frais, c'est celui qu'on donne, comme Vercors, ce bon père, le distribuait aux siens. Le "pain dur", c'est le pain rassis, celui qu'un avare gardera si longtemps qu'il en deviendra inesthétique pour lui-même comme pour ceux qui le lui voleraient. "Au centre de ce drame", a dit Claudel, "il y a une table autour de laquelle sont assis trois hommes et deux femmes, moins participants d'un repas que d'une atroce partie de cartes" (Th II, Notices, 1444-1445). En effet, Turelure, dans cette ancienne abbaye où ses proches l'entourent, refuse d'être un père pour eux ; et eux-mêmes, coupés de Dieu, n'ont plus de Père et comme le dit l'auteur : "Les hommes n'ont plus de père et en effet, c'est à l'assassinat d'un Père, à l'intérieur de la Maison profanée, qu'en une espèce de parodie sinistre nous voyons contraints des personnages qui ne sont plus éclairés par des commandements, mais intérieurement asservis par une espèce de nécessité mécanique. Pas de grâce, il n'y a plus que la dette" (Th II, Notices, 1417-1418).

S'il n'y a plus que "la dette", le larcin, nous nous trouvons donc plongés dans un monde profondément injuste. Non seulement Dieu ne reçoit pas son dû, mais l'homme lui-même voit son bien injustement retenu par son prochain. Pourtant, ceux qui tenteraient de rétablir un équilibre purement humain en faisant rendre gorge à leurs débiteurs ne seraient eux-mêmes que des injustes, des représentants de cette Justice "négative" que Claudel dénonce comme un instrument non de rapprochement, mais de séparation et de mort (Cf. supra, p. 15 a). Seule une Justice chrétienne pourrait sauver un tel monde. C'est ici qu'il n'est peut-être pas sans intérêt de replacer dans leur contexte les deux lignes extraites de la première Epître de Saint Paul aux Romains. Dans cette Epître, parlant des injustes qui ont rejeté Dieu, Saint Paul décrit leur injustice, leur perversité, leur avarice, leur méchanceté qui appelle sur eux le jugement de Dieu et la mort (Rom., I, 25-32). Or, dans L'Otage, Turelure manifeste bien tous ces défauts, surtout l'avarice puisqu'il est, nous dit Claudel, "celui qui tient ferme et veut conserver ce qu'il a" (ML, 251). Nous verrons dans cette pièce comment, par une sorte de réversibilité du démerite, son injustice va entraîner une chaîne d'injustices et sa "dette" une série de dettes et finalement sa propre mort.

Notons aussi que cette Epître de Saint Paul est suivie immédiatement

par une série d'observations adressées aux Juifs gardiens de la Loi Antique qui refusent le Christ et à qui il reproche, eux qui se flattent d'être le guide des aveugles, de ne pas savoir se conduire eux-mêmes (Rom. II, 19). Ceci n'est pas non plus sans intérêt et peut jeter un jour nouveau sur le personnage de Sichel et, dans la pièce qui termine la Trilogie, sur celui de Pensée.

Le cadre de ce drame est le même que celui des Actes I et II de L'Otage, mais la bibliothèque de l'abbaye est pleine de "désordre" et de "poussière". Cet ancien "carrefour" du calvaire est devenu le marché du Roi-bourgeois. "Le grand crucifix de bronze a été descendu (...). A sa place et au-dessus, le portrait du Roi Louis-Philippe". Et "au-dehors, Novembre" (Th II, 419) le mois triste de la liturgie des morts, le mois qui s'ouvre par la fête de Turelure, ironiquement baptisé "Toussaint".

A ce carrefour, Turelure péroré sur ce nouveau centre d'"échange des produits, des idées et des plus nobles sentiments" (Th II, 420). Ce que les armes de la Révolution n'ont pu y accomplir, la "science" va le réaliser ; la nouvelle "lumière" y sera le "progrès", la nouvelle croix sera la "voie ferrée" qui va venir placer son embranchement à Coûfontaine, et le nouveau Centre de cet admirable carrefour sera la papeterie qui va remplacer le monastère et va diffuser cette lumière scientifique ; sa musique sera le "bruit joyeux des machines", sa balance sera ses "trémies" (Th II, 420), sa prière sera son travail, et son nouveau Rédempteur sera le monarque constitutionnel, le "Souverain réparateur" (Th II, 420). Notre réseau d'images s'avère précieux pour nous permettre de mieux goûter toute l'ironie de ce brillant couplet.

Turelure a des raisons de se frotter les mains. Il vient de vendre pour vingt mille francs, dans ce domaine de Coûfontaine, la propriété de l'Arbre-Dormant avec son manoir en ruines, son arbre abattu, son calvaire déraciné. L'acquéreur de cette propriété est un Juif de ses amis, Ali Habenichts, dont la fille Sichel est la maîtresse de Turelure. Il a persuadé Habenichts que ce lieu allait prendre de la valeur, car c'est là qu'allait s'accrocher "l'embranchement de Rheims" (Th II, 421). Sichel a découvert, nous le verrons plus loin, que cet embranchement ne serait pas construit à Coûfontaine, mais à Châlons (Th II, 483), mais elle a ses raisons pour se taire et se contente de soupirer : "joli marché que fait mon père !" (Th II, 421). La première duperie que nous voyons Turelure pratiquer s'exerce donc sur Habenichts. Mais sa plus

grande escroquerie a été de s'approprier les biens que son fils Louis avait hérités de sa mère. Car Louis, planteur en Algérie, a eu besoin d'argent et Turelure lui en a fait prêter par l'intermédiaire d'Habenichts, en s'arrangeant pour racheter ces propriétés à vil prix. Aussi, quand Lumîr, la fiancée de Louis reproche à Sichel que toute la fortune de son fiancé soit passée aux mains du père Habenichts, Sichel lui répond-elle ironiquement : "l'argent n'est pas sorti de la famille (...) / Votre père, comme vous dites, n'est nullement étranger aux petites opérations du mien (Th II, 422). Par "votre père", elle entend Turelure, le futur beau-père de Lumîr. Ainsi dépouillé Louis se trouve menacé de perdre sa plantation à cause d'une échéance de dix mille francs à laquelle il ne peut faire face. D'autre part, il se trouve incapable de rembourser à Lumîr dix mille autres francs que celle-ci lui avait prêtés et qu'elle-même doit à une caisse révolutionnaire polonaise. Kyrielle de dettes suivant toutes, à la queue-leu-leu, la dette initiale de Turelure.

Ce n'est pas tout. Turelure, ayant perdu Sygne, ce bel écu d'or qu'il convoitait, a mis la main sur une autre pièce, Rachel qu'il a rebaptisée Sichel, non seulement parce que, comme elle l'explique à Lumîr, "Sichel (...) est en allemand / Faucille dans le ciel clair du mois nouveau" (Th II, 422), sentiment poétique qui semble mal s'accorder à la mentalité de Turelure, mais parce que le mot "sicle", qui vient de l'hébreu "cheqel" désigne une pièce d'argent ou d'or², et aussi un "poids" grâce auquel ce boiteux espère peut-être rétablir son "équilibre". Ce Turelure/tirelire s'est donc approprié cette nouvelle pièce d'or qu'il retient injustement, et Sichel s'en plaint amèrement à Lumîr : "Je suis sa teneuse de livres et il m'a réduite en esclavage (...) / Et je pensais d'abord qu'il m'épouserait, mais j'ai dû bientôt renoncer à cet espoir enchanteur" (Th II, 427). Et même, ce Turelure qui n'a sûrement jamais lu l'injonction de Saint Augustin : "Ne impediās musicam" (Th II, Notices, 1440), a réduit Sichel au silence :

Croyez-vous que ce soit par amour pour moi qu'il m'ait prise ?
Non, vous ne devineriez jamais ! C'est pour m'empêcher de faire
de la musique !

(...)

J'étais une artiste, connue dans le monde entier, (...) il
m'empêche de toucher à un piano. (Th II, 427)

Voilà donc le monde de tromperies et de privation que Turelure a bâti

autour de lui, un monde sans lois, sans "forme", sans "composition"³ dans le sens de l'Art poétique, où l'entourage de cet injuste ne pourra manquer de se ressentir de son influence néfaste. Claudel lui-même en a dit :

J'ai supposé des êtres à qui le contrepois* faisait défaut, je veux dire l'intelligence d'une règle* générale et extérieure à eux au-devant de laquelle leurs gestes avaient à se développer, suivant le sens de cette musique supérieure dont parlait le texte de l'Ecclésiastique (...). Il n'y a plus que des personnages désormais, incapables de contrôler (...) l'impulsion essentielle (...) qui les manoeuvre un à un pour les réunir à la fin en une sorte de tableau sinistre et de parabole à l'envers. (Th II, Notices, 1441-1442)

Sichel, un de ces personnages, est une Juive exclue de la bonne société de cette époque, injustice que ne méritait pas selon elle la simple "erreur judiciaire" que ceux de sa race commirent en condamnant le Christ (Th II, 424). Pour pénétrer dans cette société, elle va manoeuvrer pour se débarrasser de Turelure, de Lumîr, et pour épouser Louis.

Lumîr qui doit de l'argent à la caisse révolutionnaire de sa Pologne est prête à tout pour le récupérer et écoute Sichel lui conseiller de tuer Turelure, crime que Sichel justifie ainsi :

Je n'appelle pas cela un crime. Quand un homme nous refuse ce qu'il nous doit,

Il dénonce tous nos traités* avec lui, nous sommes en état de guerre. (Th II, 427)

Lumîr, avant de recourir au crime, s'en va d'abord implorer Turelure de lui rendre son argent. Il commence typiquement par refuser. Mais Lumîr est belle et notre avare voit en cette Lumîr/Lumière une autre pièce d'or à mettre dans sa cassette. Il ne dispose plus d'un Pape pour s'acheter cette nouvelle Sygne, mais du moins il a ces dix mille francs à mettre dans la balance et il lui propose un charmant contrat :

TURELURE. - Faisons une étroite alliance entre nous !

LUMIR. - Et vous me rendrez mes dix mille francs ?

TURELURE. - Le lendemain de notre mariage !

Avec tous les intérêts (...) mon petit morceau de beurre en or* !
(Th II, 438)

Turelure, cet excellent père, non content d'avoir dépouillé son fils de son héritage, a donc l'intention de lui voler sa fiancée.

C'est maintenant auprès de Louis que Lumîr va chercher secours. Celui-ci vient en effet d'arriver et Turelure, pour fêter le retour de ce fils prodigue, a réuni son entourage pour un "Banquet" où l'on parlera de tout sauf d'amour ; pour une parodie de la Cène où sur la table/ autel Turelure va distribuer sinon le pain rassis qu'il garde jalousement, du moins le vin qui, sans qu'il le sache lui-même, annonce sa mort, car il est contenu dans "une de ces solennelles vieilles bouteilles (...) que l'on met deux heures à finir judiciairement" (Th II, 444). Cette table est présidée aussi par une parodie de la Trinité : Turelure s'y déclare "le plus heureux des hommes entre [son] quasi-beau-père et [sa] quasi-belle fille" (Th II, 445).

Nous sommes, rappelons-le, dans cet ancien lieu sacré que fut l'abbaye de Coûfontaine, le "coeur" de ce domaine, situé au milieu d'un jardin qui était devenu le cimetière où Turelure avait fait ranger en "bon ordre" les moines qu'il avait fait exécuter. De cette bibliothèque, Sygne avait refait un "carrefour" en y rétablissant le Christ de bronze de l'ancien calvaire situé à l'entrecroisement de deux voies royales.

Mais Turelure, ce nouveau génie du progrès et de l'industrie, va transformer ce "coeur" en un mécanisme admirable. Il explique ses projets à ses commensaux et, parlant des travaux qui sont en cours pour transformer l'abbaye en papeterie, il commente :

Nous sommes en train de faire la fosse pour la roue^{*},
En plein dans le cimetière des moines.
Ce que nous avons enlevé d'os, ça n'est pas à croire !
(...)
Et au milieu^{*}, il y avait une espèce de puits romain^{*} (...) une espèce de puits sacré (...) où on élevait des serpents.
Et dans le fond, nous avons trouvé un Mercure de bronze^{*}.

ALI. - Il faudra me montrer ça. Je suis amateur de tous ces bons dieux.

LOUIS, montrant le Christ. - Vous devriez bien nous débarrasser de celui-ci *.

LUMIR. - Si j'avais un bien comme celui-ci, je n'en ferais pas une usine. (Th II, 445)

Cette usine est évidemment une parodie de l'image du maître/coeur, organe de la distribution et de l'échange. Elle est aussi un symbole de Turelure lui-même, une oeuvre qui le reflète. Son terrain est cette propriété des Coûfontaine dont il a dépouillé Sygne, puis Louis. Sa

base est le cimetière où jadis il a fait oeuvre de bourreau. Sa "roue" motrice, son "coeur", va être logée dans une sinistre "fosse" et puisera son énergie motrice à une remarquable "Source", un puits plein de "serpents" démoniaques, mis sous le signe non point du Christ de bronze, mais d'un "Mercure de bronze", non point du Dieu de la Justice, mais du dieu des voleurs.

Turelure, au centre de cet organisme qu'il prétend régir, se présente donc comme un "coeur" injuste. Comme le mal, parodiant le bien, il a essayé d'y établir une harmonie à sa façon. Mais, dit Claudel à propos du Pain dur, "le mal ne compose jamais comme le bien". Le "parfait musicien" est "ce que l'on appelle un homme juste, ce qui est infiniment plus qu'un surhomme. Il est juste comme tout le coeur (sic) éprouve qu'une note, qu'une phrase musicale est juste, qu'elle advient saintement à cette place où on l'attendait" (Th II, Notices, 1439-1440).

Ce sont les éditeurs qui, dans ce texte, ont fait suivre le mot "coeur" de "sic", ayant tout lieu de croire que l'auteur avait été distrait et voulu écrire le mot "choeur" qui aurait, semblait-il, mieux convenu à ce discours sur la musique. Mais l'Art poétique et le réseau d'images qu'il nous a livrées nous permettent de croire que Claudel avait vraiment voulu écrire "coeur", avec tout le sens qu'il donnait à cet organe de la justice dans lequel, nous le savons, le battement iambique est celui de la "note" qui répond à la "Note", le "grave" à l'"aigu", dans une justesse qui est Justice et qui forme entre la créature et son Créateur le plus beau des "accords".

Dans cette "parabole à l'envers" (Th II, Notices, 1442), c'est "la cupidité par quoi marche Toussaint Turelure", qui forme le ressort mécanique de ce "coeur" dur et l'on comprend comment "à l'intérieur de la Maison profanée" qu'il gouverne, "en une espèce de parodie sinistre", les personnages soient "contraints (...), intérieurement asservis par une espèce de nécessité mécanique" (Th II, Notices, 1417-1418). Dans ce texte, Claudel se montre sévère pour tous ses personnages, sauf pour Lumîr, "l'Etrangère, l'Exilée" qui seule, dit-il "à la fin de ce drame semble s'éveiller" (Th II, Notices, 1418). Il nous semble, quant à nous, que malgré son ambiguïté, elle n'attend pas la fin pour montrer un côté très positif, car notons qu'elle est la seule à protester devant les plans de Turelure et en même temps devant le désir manifesté par Louis qu'Ali les débarrasse du Christ. Et c'est aussi bien à l'un qu'à l'autre qu'elle semble s'adresser quand elle s'exclame : "Si j'avais un bien* comme celui-ci, je n'en ferais pas une usine" (Th II, 445).

Mais à ce même banquet où Turelure vient de se manifester, examinons maintenant ce fils revenu, ce Louis-Agénor-Napoléon Turelure-Coûfontaine à qui Lumîr va demander son aide. A l'encontre de Lumîr, il n'aime pas sa patrie et déclare :

Quelle stupidité de tenir tellement à cette vieille terre quand il y en a d'autres, toutes neuves (...) qui vous rapportent ce que vous voulez !

ALI. - Des dattes.

TURELURE. - Des dettes. (Th II, 446)

Ce Louis présente des points communs avec Laine, "homme de chimère, donnant ce qu'il a pour ce qu'il n'a pas", comme l'ont constaté Amrouche et Claudel (MI, 251). Comme Laine, il évolue dans un paysage d'eaux mortes, "les marais de la Mitidja" (Th II, 422). Il présente aussi certains traits de son oncle, Georges-Agénor. Il est comme lui un aventurier errant, sans famille, sans argent. Peut-être même a-t-il hérité de ce "mauvais sang" de son ancêtre, ce premier Agénor qui "avait son château de l'autre côté de la mer Morte^{*}" (Th II, 286), en terre étrangère ? Notons aussi que son "bien" n'est nullement ce que Lumîr entend par ce mot. Pour Louis qui sait aussi bien jouer sur les mots que Georges le faisait dans L'Otage, le "bien", c'est la "propriété". Il va même beaucoup plus loin que Georges, et c'est sans doute le sang de son grand-père, le braconnier Quiriace, qui parle quand il ajoute : "Il n'y a de vraie propriété que celle qu'on a volée" (Th II, 447).

Aussi, quand Lumîr fait appel à lui en s'exclamant qu'elle n'a pas eu d'autre patrie que son père (Th II, 451) elle a peu de chances de toucher un homme qui n'a ni père, ni patrie véritables et qui proclame : "Il n'y a plus d'autre patrie que soi-même" (Th II, 451). Lumîr, cependant, en termes très touchants, évoque devant lui ce père et cette "patrie" qui semblent devenir de plus en plus les symboles du "Père" et de la "Patrie". Le "trésor de la patrie" qu'elle ne peut pas laisser périr, n'est-ce pas le "coeur" de ce Père ? :

Et cet argent, mourant de faim, auquel il ne touchait pas, ce trésor de la patrie, sous sa veste râpée^{*}, cette suprême poignée de terre à nous, est-ce que je la laisserai périr ?

(...)

La Pologne, pour moi, c'est cette raie rose dans la neige, là-bas, pendant que nous fuyions,
Chassés de notre pays (...)
(...).

Et je me souviens aussi de cette réunion, la nuit^{*} (...).
Mon père me prit dans mon lit (...),
Et il me leva^{*} tout debout (...),
Toute droite dans ma longue chemise blanche^{*} (...),
Comme une petite statue de l'Espérance et de la Victoire !
(Th II, 450-451)

Notons dans cette série d'images à double niveau que, sur le plan spirituel, Lumîr (et c'est peut-être là la clef de son nom, Lumière + Nadir), est dans sa longue chemise blanche, la lumière, la petite lampe d'espérance que le Père a levée dans les plus profondes ténèbres, "de profundis", et qu'elle rejoint ici, par ce côté, les personnages de la Princesse de Tête d'Or, de Marthe et de Thalie/Lâla.

Devant l'inertie de Louis, Lumîr emploie les seuls arguments capables de le toucher. Elle lui révèle que son père veut l'épouser : il proteste mais reste assis. Elle prononce la devise des Coûfontaine : il se lève, mais sombrement. Enfin, sachant qu'il ne croit pas en Dieu, elle l'interpelle au nom de tout ce que ce descendant de chevaliers semble avoir gardé du code de la chevalerie : l'Honneur du soldat (Th II, 453) et elle lui rappelle tout ce que son frère et elle ont fait pour lui (Th II, 454). Finalement il accepte de lui rembourser cette dette d'honneur. Il prend le sac qu'elle lui tend et qui, lui dit-elle, contient deux pistolets, l'un chargé à bloc, l'autre chargé à blanc et, ce sac tenu à sa droite, du côté "du coeur", Louis s'en va affronter son père (Th II, 454-455).

C'est en vain, pourtant, qu'il l'implore. Turelure, qui garde son argent contre son coeur (Th II, 459) refuse de s'en séparer. Louis, poussé à bout tire avec les deux pistolets sur son père. Les deux coups ratent, mais le destin, lui, ne rate pas Turelure : le ressort limé de ce coeur de fer cède enfin. Il tombe mort et Louis qui lui "tâte le coeur" reprend enfin dans cette "cassette" l'argent qu'il estimait son dû (Th II, 463).

Le premier soin de Louis est de rembourser Lumîr : "Voici les dix mille francs. Pas besoin de quittance entre nous" (Th II, 464). Mais, pendant que la jeune fille compte son argent, Louis vérifie les pistolets et découvre que, malgré les assurances de Lumîr, même le second pistolet avait été chargé d'une balle et, quand il le lui fait remarquer, elle se contente de rire (Th II, 465). C'est à ce moment que le côté sinistre de Lumîr se révèle. Ici, ce qu'elle personifie, ce n'est plus la Grâce, mais la Vengeance qui, selon la "conception primitive de la Justice" a

dit Claudel dans ses commentaires sur l'Orestie, "suit le crime comme le son suit le coup^x sur une lame de bronze. Le mal revient à son auteur par une conséquence presque physique" (Th I, Notices, 1328). Les balles que Turelure, trente ans auparavant a tirées sur Georges et, indirectement, sur Sygne, sont revenues à leur auteur, et c'est leur son uniquement qui a fait, comme l'avait annoncé plaisamment Sichel, claquer le breloque de ce mécanisme usé.

L'Acte III s'ouvre sur une parodie de Tribunal Trinitaire. Au centre le Juge, c'est-à-dire le notaire Mortdefroid dont le nom transparent indique qu'il remplit la place du père, du "mort" dans le jeu de whist imaginé par Sichel (Th II, Notices, 1445), la place de ce coeur qui dépourvu d'amour est vraiment mort-de-froid. A sa droite et à sa gauche siègent Sichel et Lumîr, les deux instruments de sa mort, les deux pièces d'or convoitées qui dans ce coeur avaient succédé à Sygne. Deux incarnations de la justice vengeresse, car Turelure avait dépouillé Sygne, et ces deux "épouses" l'ont dépouillé à leur tour.

Ce Juge Mortdefroid va procéder à la "pesée", en l'occurrence à l'évaluation de la fortune du comte. Une fois les comptes faits il doit constater que le bilan "n'est pas fameux" (Th II, 467) : si l'on met dans un des plateaux l'actif de Turelure, et dans l'autre la reconnaissance du même montant, signée en faveur du père de Sichel, "les deux se balancent" (Th II, 467). L'héritage laissé par ce père à son fils se chiffre donc à zero. Ce néant qu'il lui laisse, c'est tout le "pain dur" qu'il lui partage.

Cependant, comme dit le notaire, "C'est une situation nette" (Th II, 467). Toutes les "dettes" sont soldées. Lumîr peut rembourser sa Patrie ; Louis peut faire face à son échéance ; et la fortune de Turelure va acquitter la "reconnaissance" (au double sens de ce terme) qu'il devait au père de Sichel.

Lumîr, fidèle à sa promesse à Sichel, refuse d'écouter l'appel de Louis et de le suivre en Algérie. Pourtant elle-même l'appelle à la suivre dans sa patrie, et cette fois les termes qu'elle emploie désignent indubitablement la Patrie céleste :

Viens avec moi et tu sera ma force et ma solidité
Et moi, je serai la Patrie entre tes bras (...)
(...)

Il y a moyen de faire un serment et de se donner tout entier
à cet autre qui seul existe
(...)

En Pologne et plus loin que la Pologne. La patrie de tristesse,

Ur de Chaldée, la source* des larmes dans le coeur de celle que tu aimes. Dans ce pays avec moi qui est plus près que la Pologne. (Th II, 475)

Mais Louis est un de ces "insipientes" dont parle l'épigraphe (Th II, 417), terme que Claudel, jouant sur les mots, a traduit non pas, selon l'usage, par "ceux qui sont sans intelligence", mais par ceux qui "ont perdu le goût"⁴ (Th II, Notices, 1442). Louis n'a par conséquent "point de goût" pour la Patrie où Lumîr veut l'entraîner (Th II, 471) ; trop de choses l'"attachent" à sa propre terre (Th II, 472) et il refuse l'appel. Alors Lumîr lui dit adieu et le quitte pour rejoindre cette patrie qui, de façon très curieuse, au dernier moment, ne semble plus céleste, mais terrestre (Th II, 476). Et l'on peut s'interroger sur la mort ambiguë qu'elle annonce : cette jeune fille "qu'on va pendre à une barre de fer entre les deux murs d'une prison" (Th II, 477), est-ce la figure de l'injuste pendu qui, de son propre poids, "aussi exacte qu'un fil à plomb (...) indique le centre de la terre", ce "nadir" qui semble avoir été mêlé à la "lumière" dans le nom ambigu de Lumîr ("Mort de Judas", Pr, 908) ? Ou bien, comme nous aimerions le croire, est-ce la figure du martyr qui a été retrouver sa Potence ? C'est difficile à affirmer. Cependant les dernières paroles de Lumîr nous permettent d'espérer, car ce sont des paroles d'amour et de sacrifice :

Cet amour dont tu n'as pas voulu, (...) mon âme,
Voici que je la leur apporte, comme un prisonnier lié par tous
les membres qui cherche son frère dans la nuit avec la bouche*,
(...) pour lui donner ce pain* à manger qu'il tient entre les
dents !

Si je vis, je ne puis être à tous.

Mais si je meurs, je suis toute à tous et tous sont un en moi.
(Th II, 476)

Cette "bouche", n'est-ce pas traditionnellement le passage de la Grâce ? Ce pain qu'on donne, n'est-ce pas le "pain tendre", l'hostie de la communion ? Et Lumîr n'est-elle pas une fois encore La Vérité avec le visage de l'Erreur ? De plus il est à peine nécessaire de faire remarquer l'allusion, dans les deux derniers versets, aux paroles du Christ à ses apôtres à la veille de son départ.

Sichel qui a bien su se servir du "mort" et éliminer Lumîr reste maintenant seule en jeu avec Louis, détenant entre ses mains son maître atout, la reconnaissance que Turelure lui a donnée. Mais l'argent intéresse peu cette habile joueuse qui n'a visé que Louis lui-même et

la place qu'il peut lui faire dans la société. Aussi, cette "reconnaissance", va-t-elle s'arranger pour qu'il la lui doive comme une dette d'honneur, cet honneur qui le fait "marcher". Elle "déchire le papier" (Th II, 479) et aussitôt, Louis réagit selon son calcul. "Prêt à tout réparer en homme d'honneur", il lui demande sa main et, tout en lui faisant remarquer qu'il voit clair dans son jeu, lui offre sa personne, son nom, son avenir et sa fortune. Elle accepte ce contrat et se justifie devant Louis :

Ai-je tant d'amis ? Tant de ressources ? tant d'armes sur quoi compter ? Ah, je n'ai que moi-même toute seule et je suis Juive.

Et cette pierre écrasante sur nous à remonter (...) ⁵

Voici tant de siècles que nous sommes séparés de l'humanité !

Tant de siècles chez nous que l'on est mis à part comme de l'or dans la bourse d'un avare * ! La porte s'ouvre, tant pis pour ceux qui nous ont lâchés ! (Th II, 480-481)

On voit ici, malgré le manque de scrupules de Sichel, l'injustice qui a été à la base de sa révolte. A travers Turelure, l'avare qui avait mis dans sa bourse cette pièce d'or, cette Sichel/Sicle, l'auteur dénonce une humanité injuste qui a emprisonné le peuple juif dans des ghettos et refusé de lui faire parmi les peuples la place libre à laquelle il avait droit.

Cette révolte s'est exprimée par le crime et Sichel constate que Louis et elle portent sur eux la marque du sang. Mais cela ne l'arrête pas. "Il y a", dit-elle, "assez de malheur et de péché en nous pour suffire à faire de l'amour" (Th II, 482). Peut-être n'a-t-elle pas tout à fait tort si, comme le croit l'Empereur de Chine, "Le Mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l'eau".

Le père de Sichel, fils d'un rabbin gardien de cette "Loi" dont parle Saint Paul dans son Epître ⁶, ne semble pas enthousiasmé devant la perspective du mariage de sa fille avec un Gentil. Il finit cependant par donner son consentement à ce contrat, tandis que Louis, tout aussi peu enthousiaste, s'exclame ironiquement : "Ah, que je suis pressé de donner le jour à un beau petit Habenichts !" (Th II, 485). Il ne sait pas lui-même l'ironie tragique que contiennent ses paroles, car cet enfant, l'héroïne du Père humilié, sera Pensée, l'aveugle à qui son père n'aura pu "donner le jour" et qui, dépouillée de tout, sera vraiment la descendante de ce "Habenichts", celui qui n'a rien.

Maintenant va se conclure le dernier marché de dupes de ce drame.

Louis, ayant appris par Sichel le peu de valeur marchande du domaine de Dormant, le vend à Ali qui est toujours persuadé que ce sera le carrefour de l'embranchement de Rheims. Et il conclut ce beau marché en offrant à cet amateur de "bons dieux" (Th II, 445), le Christ qui s'élevait autrefois sur ce Calvaire de Dormant. Le marchandage se fait :

ALI. - Mais cela n'a aucune valeur ! (...)

LOUIS. - C'est du bronze (...)
(...)

Qu'est-ce que vous m'en donnez ?

ALI. - (...) je vous en donne quatre [francs], mais c'est trop cher.

LOUIS. - Et bien j'accepte (...) et si vous me débarrassez de cette horreur,

J'estime que je serai encore celui qui gagne et non pas celui qui perd. (Th II, 487)

C'est en quoi Louis se montre aussi peu avisé que Laine refusant la "Grâce-de-Dieu" que Pollock, lui, aurait prise. Louis, finalement, en croyant rouler Ali, se dupe lui-même.

Point de rétablissement de l'ordre dans ce drame où l'injustice primordiale de Turelure a abouti, à travers une série de marchés de dupes, à son assassinat par ses créanciers. Bien sûr, grâce à cet assassinat, ils ont pu payer leurs dettes, mais c'est là une fausse justice car, d'une part, privée de son sens chrétien, elle n'est qu'une Justice "négative", instrument de séparation et de mort (Cf. *supra*, p. 15 a et 231) et, d'autre part, elle est basée sur la violence, la "vengeance" qui tend à se perpétuer à l'infini. On frémit pour celle qui sera l'héritière de tous ces vols, de toutes ces duperies, de toute cette violence.

x x

x

Dans cette pièce, dans cette "parabole à l'envers", nous ne trouvons qu'un monde de l'injustice qui est le négatif d'un monde juste et dont tous les signes sont tournés dans le mauvais sens. On y trouve un faux Père, une fausse lumière, une fausse source et un faux coeur (Th II, 445). On y remarque un faux carrefour, un faux souverain Rédempteur (Th II, 420) et une fausse divinité (Th II, 445). On rencontre une fausse famille de "quasi-parents" (Th II, 445) et un faux juge dont la balance n'indique que le Néant (Th II, 465).

Certains pourraient même voir en Lumîr une fausse Grâce. Pourtant

ce qu'en a dit l'auteur, ainsi que beaucoup des signes positifs qui l'accompagnent, permettent de croire le contraire. Sans doute est-elle celle qui aurait pu être la Grâce de Louis s'il avait consenti à la suivre dans la Patrie, mais quand il refuse son appel, elle s'envole bien loin de ce monde sinistre. Point de musique pour ces "incompositos"⁷ (Th II, 418), point de grâce dans ce monde "sine misericordia"⁷.

C'est certainement jusqu'ici le drame le plus sombre de Claudel. Sans doute est-il permis d'y voir l'influence des Choéphores traduites par lui l'année précédente. Mais ceci ne nous autorise pas à penser que l'auteur ait versé à cette époque dans un noir pessimisme. Car cette année 1913 fut aussi celle où Claudel, pour donner une suite à l'Orestie, composa Protée, le "drame satyrique" dont il voulut faire une "grosse bouffonnerie". (Th II, Notices, 1428). Nous croyons aussi avoir montré l'humour qui se cachait derrière l'aspect sinistre de certaines images du Pain dur. Enfin, l'auteur savait fort bien que les choses n'en resteraient pas là et qu'un autre drame allait faire suite à celui-ci et donner peut-être à la Trilogie des Coûfontaine une fin plus heureuse.

CHAPITRE XV

LE PERE HUMILIE

Dans Le Père humilié, nous nous trouvons devant un drame où les deux plans, le plan littéral et le plan symbolique, se chevauchent et se superposent d'une façon si incroyable, qu'il nous paraît d'abord nécessaire de le reprendre en résumé dans son sens le plus apparent pour pouvoir mieux ensuite en dégager le sens caché et profond.

ACTE I. - Une vingtaine d'années après la fin du Pain dur, à Rome, une nuit de printemps, dans un beau jardin où se donne une fête travestie, nous retrouvons Sichel, l'épouse de Louis de Coûfontaine, en compagnie de son enfant, une jeune fille aveugle qu'on appelle Pensée (Th II, 489). Pensée est costumée en Nuit et aussi en vigne, car elle porte à la tempe une grappe de raisin (492). Pensée ne voit pas, mais tout lui parle (493), et dans sa nuit elle a entendu la voix de deux jeunes gens : Orian et Orso de Homodarmes, deux frères, neveux chéris du Pape (496), et elle est tombée amoureuse d'Orian. Mais on dit qu'Orian veut se faire prêtre et comment pourrait-il aimer une aveugle, une Juive, la fille de Louis qui est l'ennemi du Pape ? Personne parmi les invités ne sait encore que Pensée est aveugle (498). Car, bien qu'elle ne voie pas clair, elle peut se diriger dans ce jardin qu'elle connaît par coeur (Scène 1). A ce moment arrivent Louis, costumé en Ver luisant ; Orian, en jardinier ; et Orso, en Léonard de Vinci, "l'Ingénieur Florentin" (499). Orian porte au doigt un talisman, une bague dont la pierre "voit clair" et conduit dans l'obscurité (502). Pensée demande sa main à Orian pour pouvoir en sa compagnie, les yeux fermés mais guidée par cette pierre, faire le tour du jardin nocturne (503) (scène 2). Pensée a acheté le jardin d'Orian (510), et il lui demande ce qu'elle va faire de cette "corbeille de Mai" (509) qu'Orso et lui ont préparée pour elle. Orso l'ingénieur y a introduit des fontaines, des "eaux jasantes" ; Orian le jardinier, de son côté, y a planté des fleurs qui, cette nuit, sont devenues des roses. Aussi la corbeille virginale qu'est ce jardin a-t-elle atteint une plénitude merveilleuse. Pensée, cependant, préfère la saison d'Automne à celle du Printemps, car elle appelle le soleil qui fait mûrir la vigne. Et même, elle aime encore plus l'hiver, la saison du dépouillement. Orian parle alors

à Pensée de l'amour qu'Orso a conçu pour elle (512). Mais elle proteste : elle est Juive, elle est solitaire et ses parents lui sont d'un grand poids (513) ; elle est comme la Synagogue aux yeux bandés (514) et l'eau du baptême n'a touché que son front, point son coeur. Elle ne sera, dit-elle, baptisée que dans le sang. Aussi, à Orian qui l'invite à se réjouir dans la Lumière, elle répond qu'elle n'ouvrira les yeux que quand on lui montrera la Justice : car ce monde d'inégalité sociale est injuste (515) et le Pape, qui défend ses Etats Pontificaux contre les révolutionnaires qui cherchent à unifier l'Italie, lui semble une Idole, image de conventions mortes (516). Orian défend le Pape qui est à l'image de Christ car, comme devrait le faire toute créature, il ne réclame pour part que la Croix qui, au-dessus de la souffrance, est Rédemption et Joie. C'est cette Joie qui convie le neveu du Pape et qu'il préfère à Pensée (518). Pensée se plaint et en appelle à Orian qui détient la lumière qui est son droit (519). Elle finit par lui arracher l'aveu de son amour. Alors, elle lui révèle qu'elle est aveugle (520) (scène 3).

ACTE II. - Dans le jardin d'un cloître franciscain, le Pape se plaint douloureusement à un Frère mineur qu'il appelle Pecorello (520-521). Il se sent haï et persécuté par ses enfants qui veulent lui prendre ses Etats, héritage qu'il n'a pas le droit de leur donner (523-526). Le frère Pecorello lui conseille de les laisser le lui prendre et de se dépouiller pour eux : son fardeau en sera allégé (scène 1). Les deux neveux du Pape arrivent alors lui demander conseil. Tous deux aiment Pensée, mais dans un duel de générosité, chacun veut s'effacer au profit de l'autre (528-530). Cependant Orso, le patient, se sent un devoir de guide envers cette aveugle à qui sa faiblesse donne un droit (531). Orian, le passionné, n'a pu, lui non plus, rester insensible devant ces ténèbres qui l'appelaient. Le Pape réfléchit : le mariage n'est pas un plaisir, mais un sacrifice, et celui que Pensée aime en réalité, sans le savoir, ce n'est pas Orian, mais Dieu. Il conseille à Orian de laisser le chemin libre à Orso et Orian prie son frère d'être le guide de Pensée (533-534). Le Pape demande à Orian de rester près de lui à cette heure de son dépouillement qui approche (535). Lorsque Orian lui fait remarquer que la maison papale a une dette envers Pensée, la descendante de Sygne, le Pape lui conseille de répondre à l'appel de la "trompette majeure". Après cela, quand Pensée se présente à la porte du couvent, Orian, malgré la prière d'Orso, refuse d'aller la rejoindre (536-537) (scène 2).

ACTE III. - A la fin de septembre, Orso et Orian se retrouvent dans les ruines du Palatin. Entre le Printemps de l'Acte I et II, et l'automne de cet Acte III, Rome et Paris ont subi les ravages de la Révolution (537). Pendant qu'Orian se battait au loin au service du Pape, Orso est demeuré près de Pensée et, la veille, elle a accepté de l'épouser (538). Orso veut aller se battre aux côtés d'Orian et, dans quelques jours, ils vont regagner le front. Orso, cependant, demande à Orian de revoir Pensée avant de repartir afin que tout ce qui est nécessaire soit dit entre eux (539) (scène 1).

Orian conseille à Pensée d'épouser Orso (541). Quant à lui, Orian, sa grande aventure est vers la lumière, le soleil dont les rayons sont les épées sur lesquelles il faut qu'il se jette pour exterminer en lui ce qu'il y a de mortel (542). Pensée demande s'il n'y a pas un chemin de patience vers cette lumière. Mais Orian, à l'encontre d'Orso, se dit incapable de patience (543). Pourtant, c'est pendant qu'il était loin de Pensée que cette Pensée s'est emparée de lui et qu'il n'a cessé de rêver d'elle, forme chancelante qui dans son obscurité l'appelait en lui tendant les bras (544). Il a subi cet appel comme un tirement horrible, mais il a tenu bon et est parti vers sa mission. Pensée, cependant, lui fait remarquer qu'ils sont complémentaires, qu'il y a entre eux un rapport mystérieux (545) et, au nom de son aïeule Sygne, elle l'appelle à nouveau (546). Elle voudrait la preuve de son amour pour elle. Il lui demande si sa mort sera une preuve suffisante et ajoute que s'il meurt c'est qu'il n'y aura eu aucun autre moyen pour lui de pénétrer jusqu'à elle (547). C'est la mort que Pensée lui annonçait. Avant leur naissance il lui a promis de l'aimer et de lui mettre au doigt l'anneau d'or de leur mariage (549). Pensée alors, vient se mettre entre les bras d'Orian qui succombe à son appel (550-551). Lorsqu'elle lui dit adieu elle lui touche le coeur (552) (scène 2). Pensée annonce alors à Orso que leurs fiançailles sont rompues. Maintenant qu'Orian l'aime, elle croit en Dieu. Puisqu'il l'a choisie et aimée, elle ne désire plus qu'être pauvre et gratuite entre ses bras (553). Quant à Orso, il demeurera son grand ami. Lui-même, sans amertume, va partir à la guerre allégé, alors qu'Orian s'y rend lourd et retardé par son trop grand amour (554). Mais, dit Orso, il est bon de mourir. Une noble mort, c'est toutes les aubes à la fois, le grand soleil qui flambe avec le coeur. C'est cela, mourir pour la patrie, le sacrifice qui est joie et laisse sur le visage des morts un "sourire ébloui" (555) (scène 3).

ACTE IV. - A la fin de janvier, dans l'ancien palais des deux frères, demeure qui maintenant lui appartient, Pensée, qui attend l'enfant d'Orian, s'entretient avec sa mère (555). On lui a apporté une grande corbeille de fleurs d'hiver. Quand elle en respire le parfum, la vie de son enfant s'éveille, et elle est déchirée par la naissance en elle de ce coeur qui se met à vivre. C'est l'heure de l'Ave Maria (556). Pensée est toujours sans nouvelles d'Orian et d'Orso qui combattent au front. Mais Sichel croit distinguer, sur la jetée, quelqu'un qui aime Pensée et qui, de son mouchoir lui fait signe. En même temps, Pensée ressent au flanc une douleur subite (557-558). Elle s'étonne de penser qu'elle, aveugle, porte maintenant en elle des étoiles, les yeux de l'enfant qui, plus tard, lui servira de guide (559) (scène 1). Alors Orso entre et, un instant confondu avec son frère, se présente comme Orian qui, avant de repartir, serait venu recommander à Pensée de prendre soin de cet enfant qui est à son père autant qu'à elle (560-561). Orian avait cru que l'appel divin ne s'adressait qu'à lui seul, mais l'appel de Pensée lui a infligé une blessure telle que rien, pas même la mort, ne pourra l'en guérir (562). Maintenant, si son absence paraît longue, que Pensée ne doute pas de lui, car Orian l'aimait. Pensée comprend que c'est Orso qui est là et qu'Orian a parlé par sa bouche. Orian a été tué d'une balle au coeur dans un champ de vignes (563). Il est maintenant avec Dieu, ce Père dont il était le fils (564). Mais son coeur qui appartient à Pensée, Orso le lui a rapporté. Il repose dans la corbeille de fleurs d'hiver (564-565) et, du calice de ces fleurs, s'élève cet encens que Pensée a respiré et qui a éveillé la vie en elle. Pensée alors tombe à genoux devant la table qui supporte la corbeille : Orian est venu à elle, la dernière des femmes. C'est elle qui l'a arraché à son Père, elle qui l'a blessé ; c'est à cause d'elle qu'il est mort et qu'il n'est plus visible. Elle va le recouvrir du linge le plus fin (565). Orso transmet alors la suprême volonté d'Orian qui avait prévu sa mort. Pour donner un nom à l'enfant qui va naître, il faut que Pensée épouse Orso. Elle refuse d'abord. Pourtant, quand il explique qu'il ne sera pour elle qu'un frère et un guide, elle accepte : le lendemain, cette "fiancée du Cantique" épousera religieusement Orso à qui elle promet d'être une épouse loyale (566-567). Orso, qui va retourner au front, ira retrouver le corps d'Orian et demande à Pensée ce qu'il doit lui dire de sa part. Elle répond d'abord qu'il ne lui dise que son nom, Pensée, ce seul mot, avec une grande amertume. Puis elle se reprend : qu'il lui rapporte non pas ce nom, seulement,

mais son âme désormais mêlée à la sienne. S'approchant d'Orso, elle lui souffle dans la bouche cette âme dont elle s'est remplie en aspirant le parfum des fleurs et qui a éveillé à la vie l'enfant qu'elle porte, celui qui verra le soleil à sa place (568). Et pendant que Pensée se prosterne devant la corbeille qu'elle enveloppe, ainsi qu'elle-même, de son châle, des voix surnaturelles chantent : Orian et Orso sont des frères inséparables. L'un a amené Pensée, l'autre l'a reçue, et le message de Pensée à Orian, transmis par son frère chéri, c'est que l'âme d'Orian a pénétré la sienne (569) (scène 2).

x x

x

Il est bien évident que, prise sur le plan littéral, cette histoire a de quoi concerner et même scandaliser le lecteur. Cet enfant illégitime, serait-ce là tout le paiement de la dette de la famille papale à la descendante de Sygne ? On pourrait s'étonner de la cruauté d'Orso, se faisant passer pour Orian auprès de la pauvre aveugle. On pourrait trouver horrible cette corbeille où il a enterré le coeur de son frère et ces tubéreuses dont Zola a dit qu'elles avaient, en se décomposant, "une odeur humaine"¹. On pourrait enfin se demander quel goût du macabre a pu inspirer à l'auteur une fin aussi sinistre pour sa Trilogie. Mais nous allons voir que le réseau d'images que nous avons tirées de nos études précédentes permettent la lecture de cette pièce sur un autre niveau et qu'elle se révèle alors d'une beauté et d'une poésie aussi admirables que le verger doré, fruit de la lèpre de Violaine. Nous avons préparé le terrain de cette seconde lecture en sélectionnant déjà, dans ce résumé les éléments sur lesquels nous allons nous pencher, laissant de côté des épisodes tels que la conversation entre le Prince Wronsky et Lady U, qui touchent moins directement à notre propos qui est toujours, rappelons-le, la recherche et le rétablissement de la Justice.

x x

x

Dans ce beau jardin de mai, le premier "carrefour" de l'appel, nous

trouvons à la fois des signes positifs et d'autres négatifs. Le plus négatif est représenté par Louis de Coûfontaine, ce "ver luisant" luciférien dont nous avons déjà étudié la signification symbolique à propos de Besme et de Baube² et qui semble menacer la paix de ce jardin. Par opposition avec la cécité de Violaine, celle de Pensée se présente aussi comme négative, signe du péché de ses parents dont elle porte le poids (Th II, 512-513). Son père en effet, fut le parricide du Pain dur. Sa mère, Juive, fait partie de ceux à qui Saint Paul s'adressait disant : "toi qui te flattes d'être le guide des aveugles et la lumière de ceux qui sont dans les ténèbres, tu ne t'enseignes pas toi-même" (Rom., II, 19, 21)³.

Ce jardin, cependant, est loin d'être un lieu maudit car, à côté de ces signes néfastes, il présente des images de beauté et d'espérance. Pensée en effet, porte non seulement le poids des péchés de ses parents, mais aussi celui des mérites de ses aïeules Sygne et Suzanne (Th II, 247). Pensée est donc à la fois chargée de douleurs et de promesses. Elle est la "Vigne animée de tant de grappes (...) qu'elle ne réussit plus à tenir à ce mur où on l'avait crucifiée" (Th II, 494-495). Comme le "Fiancée de Salomon", elle n'attend plus que la venue du maître pour livrer ses grappes qui, mises sous le pressoir, donneront "le vin le meilleur", comme le disait Vercors (Th I, 568). De plus, de sa mère, pianiste renommée (Th II, 427), Pensée a hérité une finesse d'oreille qui va, dans sa recherche, suppléer à sa cécité. Elle-même déclare : "moi, tout me parle, tout me touche jusqu'au fond du coeur" (Th II, 493). C'est ainsi que dans sa nuit son "ouïe" sensible a su distinguer une voix, celle d'Orian qui, dit-elle, l'a "appelée" (Th II, 494). Le nom même de Pensée évoque des images positives. Car la pensée, fleur de la même famille que la violette, suggère une sorte de parenté entre Pensée et Violaine.

Mais les signes les plus positifs que présente ce jardin, ce sont ces deux frères "Homodarmes", c'est-à-dire hommes d'arme, chevaliers, envoyés du Saint Père qui les éleva dans son Palais (Th II, 511). Le symbolisme du nom d'Orian est transparent : orient, soleil levant, Feu de l'aurore. Celui du nom d'Orso est plus subtil. Ne serait-il pas l'ablatif d'"orsus" qui signifie à la fois "commencement" et "articulation de la parole" ? Orso en effet, comme nous allons le voir, se présente comme l'agent de la Source et du Souffle. Il reprend, en le complétant, le personnage d'Orian le Feu, de la même façon que, dans La Ville I, le personnage de Thalie reprenait et complétait celui d'Audivine

pour réunir les trois Eléments divins de la Grâce.

Ces Eléments divins, selon l'Art poétique, conjuguent leur action pour aider la créature/terre à acquérir et à maintenir sa "forme"⁴. Et qui serait ici cette créature, sinon Pensée, terre obscurcie, mais aussi "Terre promise" (Th II, 495) ? Ce jardin nocturne qu'elle "sait par coeur" (Th II, 498), n'est-il pas un symbole d'elle-même ? N'est-elle pas cet Eden perdu auquel il faut rendre sa lumière pour que son Créateur puisse l'épouser dans des "noces opimes"⁵ ?

On le dirait, car son mariage s'annonce par sa découverte de la "belle bague de fiançailles" (Th II, 502) qu'Orian porte au doigt et qu'il va lui confier pour faire le tour de ce jardin nocturne. Cela vaut la peine de s'arrêter quelques instants pour examiner ce bijou. Ce "joyau de famille", porté par le filleul de Pape, semble ne pouvoir désigner que l'Eglise, bâtie sur "Pierre". Cette "pierre qui voit clair" se définit ici par opposition à la Synagogue aux yeux bandés (Th II, 514) que représente Pensée. De même que l'améthyste de Coeuvre s'unissait pour la compléter au saphir de Besme, "goutte de nuit, prune de primordiale cécité" (Th I, 469), ici, mais de façon inverse, c'est le saphir d'Orian qui viendra compléter le violet de Pensée. Mais la bague d'Orian est bien plus belle et complète que le saphir de Besme, car elle est tout entourée de brillants stables, "de ces vieux brillants carrés qui ne bougent plus et dont le temps a fixé l'éclat", et qui représentent sans doute toute la lignée des Saints Pie, et aussi la Lumière d'Orian messenger du Saint Père/Source. Claudel, lui-même, dans sa "Mystique des pierres précieuses", a déclaré le diamant la reine de toutes les pierres car : "Tout vient de l'eau et du feu (...), mais quelle eau et quel feu, je vous prie, comparables à ceux du diamant ?" (Pr, 349).

Ainsi, c'est par la plus belle des bagues de fiançailles que s'annonce le mariage de Pensée. De plus, on lui prépare une corbeille de noces. Ce jardin que Pensée a acheté aux deux frères (Th II, 510) et qu'ils ont avec tendresse préparé pour elle (Th II, 503), n'est-il en effet pas comparé à une "corbeille de Mai" (Th II, 509) ? Orso, l'Ingénieur, "y a introduit de bien loin / Ces eaux (...) qui jamais ne font silence" (Th II, 509), ces fontaines qui forment un "concert d'eaux jasantes (...) distribuées de toutes parts dans la nuit" et qu'il règle d'un "petit tour de clef" dès qu'il y entend quelque note discordante (Th II, 503). Orian, le Jardinier, y a planté "tant de fleurs (...) qui toutes,

cette nuit, sont devenues roses", pour elle seule, Pensée. Merveilleuse corbeille de Mai qui contient tous ces trésors, ces fontaines jasantes, ces fleurs couleur d'aurore ; corbeille virginale de Printemps, car tout ce travail de la terre s'est accompli "peu à peu, sans aucun viol" et cette terre, dans son sommeil, s'est ainsi "enrichie jusqu'à une plénitude merveilleuse" (Th II, 509).

Pourtant la saison que Pensée semble annoncer, c'est l'Automne. "L'automne me plaît d'avantage et l'hiver plus encore", dit-elle à Orian, car sans l'Automne, saison armée d'une "flèche ardente", qui ferait mûrir les raisins que cette vigne destine à son Jardinier ? (Th II, 509). Néanmoins, tout en souhaitant la venue de ce "mois de Septembre", Pensée avertit Orian d'y prendre garde, car c'est la saison de la constellation d'Orion, "danger pour Orian", ces "trois étoiles fatales" qui vont ~~tr~~averser Pensée "de l'épaule à la hanche" (Th II, 509). Ces trois étoiles ne figurent-elles pas en effet, l'épée d'Orion qui, au moment de l'étreinte de Pensée avec Orian, au mois de Septembre, va la transpercer de son glaive et pratiquer à son flanc, comme pour Violaine, la blessure qui assure le passage de la Grâce ?

Orian, alors, parle au nom d'Orso, celui qui dispense l'eau. Mais Pensée qui, dans sa nuit, ne cherche que la Lumière, n'est pas semble-t-il prête pour cette eau baptismale. "Il faut beaucoup d'eau pour baptiser un Juif !", dit-elle amèrement à Orian (Th II, 512). Elle est une Juive comme sa mère (Th II, 514) qui s'était imaginée, bien à tort, qu'on l'accepterait vraiment dans le monde, elle qui avait tant de bonne volonté. Mais Pensée est "mieux instruite", elle sait que dans ce monde, elles restent étrangères et que l'amour qu'on leur y témoigne est un faux amour. C'est pourquoi, à Orian qui la supplie de "voir le soleil" (Th II, 513), elle riposte, exhalant un grief qui est en même temps un appel :

(...) peut-être que si vous me disiez : Ouvrez les yeux, Pensée !
Peut-être qu'alors j'ouvrirais les yeux et je verrais.

(...)

Montrez-moi la Justice* et cela vaudra la peine de les ouvrir.
(Th II, 513-514)

Quand Orian lui parle de la véritable part de chacun qui n'est "pas plus large que la croix" et qui est "rédemption" et "joie", elle la repousse. Elle n'est pas prête pour cette "souffrance" (Th II, 516). Après tout, quand avec passion et obstination elle continue à "appeler"

Orian, sentant qu'il y a entre eux "Une chose qui [lui] appartient et qui est [son] droit" (Th II, 519), n'a-t-elle pas raison, n'est-il pas la Lumière dont elle a besoin avant d'être, comme elle le souhaite, baptisée dans "le sang" (Th II, 514) ?

L'Acte II s'ouvre sur un autre jardin. Nous ne reviendrons pas sur la conversation que s'y déroule entre le Saint Père et le Frère Mineur et dont nous avons déjà donné l'essentiel dans notre résumé. Attardons-nous seulement un moment sur la structure de ce jardin qui se présente comme une image inversée du jardin profané de l'abbaye, transformé par Turelure d'abord en cimetière, ensuite en usine, sinistre "fosse" centrée autour d'un puits païen rempli de serpents et dédié au dieu des voleurs (Th II, 242 ; 445). Ici, au contraire, tout est beauté et pureté. De blanches colonnes de marbres entourent ce clos au centre duquel la Source s'annonce par un puits lui aussi de marbre, sur la margelle duquel le Saint Père tient "le bras allongé". De plus, le jardin irrigué par cette Eau présente les signes de fertilité d'une récolte prochaine et abondante, car il est "tout planté d'orangers, déjà chargés de leurs fruits à moitié jaunes" (Th II, 520). Notons aussi que derrière la figure de ce Frère Mineur, ce Pecorello (Th II, 521), ce "Séraphin d'Assise" (Th II, 527), il n'est guère difficile de voir se profiler l'image de Saint François réconfortant de son amour le Père affligé par la haine et la rapacité de ses enfants. Sur le niveau apparent de la fable, la place "la plus basse" (Th II, 525) qu'occupe le Pape, c'est celle qui sert de fondation à l'Eglise, celle de ce Pierre qui fut pierre, et qu'on ne peut bouger sous peine de faire trembler l'édifice. Mais sur un autre niveau, cette place du "Père humilié", n'est-ce pas sa descente sur terre dans l'Esprit qui s'incarne pour engendrer Le Fils ? Et Pensée, symboliquement, n'est-elle pas la figure de cette terre désolée sur laquelle le "Père humilié", dans sa grande générosité, va consentir à descendre en personne de son Fils ?

C'est en effet tout de suite après cette prière du "Pecorello" qu'a lieu l'entretien du Saint Père avec ses "fils" et, toujours sur le plan supérieur, ne peut-on pas y voir une sorte de consultation trinitaire tenue par les trois Eléments de la Grâce pour décider des moyens d'action les plus appropriés pour convertir cette terre aveugle ? Pour l'instant, décide le Père, Orian le Feu va laisser la place à Orso qui va préparer le terrain. Orso est destiné à servir de "guide" à Pensée (Th II, 534); cependant, l'action d'Orian n'est que retardée et non exclue. La recommandation du Père à son "fils préféré" (Th II, 535) n'est pas sans

ambiguïté. Ne l'invite-t-il pas à "régler [son] compte avec les hommes, tout ce [qu'il doit] aux hommes" (Th II, 536) ? Ne faut-il pas comprendre que le Père, tout en souhaitant épargner son Fils, compatit avec le "grief" de l'humanité, n'ignore pas que cette humanité, grâce à ses saints, possède une "créance", et qu'un jour viendra où la "trompette majeure" de la justice, cédant à la prière du frère "mineur", se tempèrera par un "accord" avec le "grave", dans les accents de la Miséricorde ?

La fin de cette saison de Mai des Actes I et II marque sans doute le printemps incertain de l'humanité encore dans les limbes obscurs. L'Eté est la saison de la plus grande privation de Pensée, car Orian est absent. Pourtant c'est aussi la saison où cette "Pensée" a envahi de plus en plus Orian au point de devenir pour lui une obsession de tous les instants (Th II, 544), un appel et une exigence qui le harcèlent sans répit.

Avec l'Acte III, arrive l'Automne, cette saison à la fois souhaitée et redoutée par Pensée, celle qui signifie le "danger pour Orian" et aussi le moment où les "trois étoiles fatales" de la constellation d'Orion vont traverser Pensée "de l'épaule à la hanche" (Th II, 509).

Sur le niveau le plus apparent, nous voyons Pensée rompre ses fiançailles avec Orso pour faire succomber Orian à son appel. Mais sur le plan supérieur, Pensée représente l'humanité préparée par la Parole de l'Ancienne Loi, la corbeille d'Automne, la vigne prête à mûrir sous le Feu de l'Esprit. Pensée, revendicatrice et usurpatrice comme le furent Georges et Turelure, voudrait se jeter sur cette Lumière qu'est Orian. Cependant, il l'avertit : la seule façon possible de rencontrer le soleil quand on est aveugle, c'est de se jeter dessus, de se laisser transpercer dans une étreinte mortelle par le glaive de ses rayons (Th II, 542). Pour payer la dette du Père à Sygne, Orian/le soleil est prêt à se livrer à cette étreinte, mais la "preuve" d'amour que Pensée réclame, il ne pourra la lui donner qu'en mourant pour elle, comme le Fils mourut pour l'humanité. "Il y a la mort qui [l'] attend" (Th II, 549). C'est cette mort que Pensée lui annonçait et qu'il a aimée en elle. C'est là "l'anneau d'or de [leur] mariage [qu'il lui mettra] au doigt" (Th II, 549). Nous comprenons alors le sens caché de l'étreinte d'Orian et de Pensée : ce mariage est celui du Fils de l'homme avec l'humanité souffrante. Quand Pensée en disant adieu à Orian "lui touche le coeur", c'est le moment où elle lui inflige cette blessure de

sa lance, de cette "flèche ardente" dont cette Automne était armée (Th II, 509) et qui en fera jaillir la fontaine de sang qui seule sera capable de la baptiser (Th II, 514).

Dans l'Acte IV, nous voyons apparaître la dernière corbeille, celle de l'hiver et elle est posée sur la table/autel, dans la demeure qui était autrefois celle des deux frères (Th II, 555). Inutile de revenir sur le sens littéral de cette corbeille. Mais si cette mort d'Orian qu'elle respire coïncide avec l'éveil à la vie de l'enfant d'Orian dans le sein de Pensée (Th II, 556), c'est qu'il fallait bien que le soleil extérieur disparût pour pouvoir devenir intérieur. Et l'Ave Maria (Th II, 556) que sonnent les cloches à ce moment signale que sur le plan symbolique, la pénétration de cette Pensée/Humanité par le Feu représente bien l'Incarnation de l'Esprit en Marie. C'est le moment où les trois étoiles d'Orion pénètrent en Pensée et c'est pour cela qu'elle porte la main à son flanc "comme si elle ressentait une douleur subite" (Th II, 557). De ces trois étoiles; l'une d'elles, sans doute, demeurera à jamais en Pensée comme une lumière intérieure, mais les deux autres, "ces étoiles vivantes dans son sein", seront les yeux de l'enfant qui, plus tard, lui servira de guide (Th II, 559-560). Alors le Feu incarné se transforme en Verbe, et ce passage se fait après un moment où tous deux sont confondus, et c'est pourquoi Orso, à son arrivée, est encore Orian, et cependant plus tout à fait Orian. C'est pourquoi Pensée peut dire : "C'est la voix d'Orian et ce n'est pas la sienne" (Th II, 560). Et c'est bien Orian qui par la bouche d'Orso fait ses dernières recommandations à Pensée pour qu'elle prenne soin de l'enfant qu'il lui a donné, ce corps du Christ, cette chrétienté sur laquelle cette Mère devra veiller. Orian, tué d'une balle au coeur dans un champ de vignes (Th II, 563), est bien ce soleil qui s'est donné à la Vigne pour la faire mûrir, celui qui a, dans la mort, épousé la "Fiancée du Cantique".

Nous comprenons maintenant le symbolisme de cette corbeille d'Hiver qui contient le corps et le sang d'Orian, donnés pour elle. Les fleurs de cette corbeille sont des "calices" qui évoquent le Calice, plein à la fois du sang du sacrifice et du vin de la vigne pressée. Pensée tombe à genoux devant la table/autel qui le supporte et évoque la crucifixion qu'elle a infligé à celui qu'elle aimait. Car c'est elle, Synagogue aux yeux bandés, terre obscurcie, qui à force de supplications, l'a "arraché à son Père", l'a "blessé", lui a "ouvert le côté", et c'est bien à cause d'elle, pour sa Rédemption "qu'il est mort et qu'il n'est

joie quand l'autre voix conclut :

Et que son âme ait pénétré la mienne, dis-lui cela, Orso,
dis-lui cela, frère chéri, dis-lui cela, Orso !

x x

x

Les images que nous trouvons dans ce drame sont essentiellement celles de l'Art poétique : les Eléments de la Grâce divine, Source, soleil et Parole, ou si l'on préfère, Eau, Feu, Souffle, y sont représentées ici par les deux frères Homodarmes, agents du Père céleste figuré par le Pape. Au début de la pièce, Orian représente plutôt le côté soleil, tandis qu'Orso a plutôt les attributs de l'Eau et de la Parole/Musique. Mais très vite ces deux frères se confondent et présentent chacun les trois Eléments, car Orian, d'abord Feu qui s'incarne, devient ensuite Verbe incarné = Christ crucifié, et Source de Grâce puisque c'est de son coeur blessé que coule la fontaine de sang qui baptise Pensée. De même Orso d'abord Eau et Parole, ingénieur réglant le concert des "eaux jasantes", devient après la "crucifixion" d'Orion, le Feu de l'Esprit, celui de la Pentecôte, celui que va guider de son conseil les pas chancelants de Pensée/Eglise, à ses débuts.

Pensée elle-même présente un symbolisme très riche. Dans le sens de l'Art poétique, elle est cette terre obscurcie sur laquelle vont travailler, parfois de concert, parfois tour à tour, les trois Eléments divins. Les images qui la représentent sont très belles. En son printemps virginal, elle est la "corbeille de Mai" plantée de roses ; la "corbeille d'Eté" est celle de l'attente, de la soif ; la "corbeille d'Automne" est celle qui déborde des grappes mûres de la vigne, mûries par le soleil et prêtes pour le pressoir ; sur le plan humain, c'est l'époque de l'ivresse bachique et de la passion sensuelle ; sur le plan divin, c'est l'époque des noces de la Fiancée du Cantique. Enfin vient la "corbeille d'Hiver", corbeille en apparence sinistre exhalant la mort. Mais aussi corbeille immaculée, car les tubéreuses sont des fleurs blanches, celles qui conviennent aux noces mystiques accomplies dans l'immolation, le dépouillement, et la souffrance qui devient Joie. Voilà les quatre couleurs des saisons de Pensée : le rose du printemps ; le flamboiement de l'été ; le pourpre de l'automne ; et le blanc de l'hiver.

Mais le nom de Pensée ne nous a pas encore livré tout son secret. Peut-être signifie-t-il plus que cette fleur, soeur obscurcie de la violette. Une fois de plus, nous allons faire appel à l'Art poétique pour essayer de le déchiffrer. Nous y lisons en effet, que "comprendre (...) c'est 'penser', c'est-à-dire apprécier de chaque chose le poids (...)" (Po, 181). "Penser" et "peser" remontent comme on sait au même verbe latin "pensare". Ce jeu de mots avait déjà été exploité par Claudel dans Partage de Midi où Mesa disait :

Il vit, je vis ; il pense* et je pèse* en mon coeur sa pensée*.
Lui qui a fait mes yeux, est-ce que je puis ne point le voir ?
lui-même qui a fait mon coeur. (Th I, 1001)

Ainsi Pensée, celle qui porte sur elle le "poids" à la fois des péchés et des mérites de ses ancêtres, est-elle peut-être celle qui, aveugle, arrivera non pas à "voir" Dieu, mais à le "penser" et à le "peser" dans son coeur. Et c'est peut-être dans cette balance qu'est le coeur de Pensée que se rétablira la Justice de toute sa race.

Mais Pensée, en plus du symbolisme de son nom, figure aussi l'Automne "à la main armée", la saison qui pique "toute chose" avec sa "flèche ardente" (Th II, 509), et Orian lui dit : "Nous saurons faire miel de votre or fugitif !" (Th II, 509). Sous cet aspect, elle se présente comme une abeille, celle-là même qui va blesser Orian. C'est ce que nous confirme d'ailleurs la poésie intitulée "Abeille" dont voici le début :

Abeilles et pensées,
Vous qui points, or, désir,
Faites des fleurs pénétrées
A la fois miel et cire, (Po, 829)

Les images, délaissées dans les sombres pièces qu'étaient L'Otage et Le Pain dur, ont pris ici une éclatante revanche et donné à cette pièce une grande poésie dont les éléments sont partiellement évidents dans cette promenade féerique qu'Orian fait faire à Pensée dans le jardin de Mai.

Par contre, le thème du contrat, traité à profusion dans les deux pièces précédentes, se trouve ici réduit. Nous ne l'y trouvons de façon explicite qu'à propos du Pape, déchiré entre son obligation de rester le souverain temporel des Etats Pontificaux dont il a reçu la garde, et

l'exigence de la jeune Italie qui réclame son unité. L'autre engagement est implicite et se lit en filigrane derrière le premier. Il s'agit du grand Contrat du Père avec l'humanité à laquelle il a promis un Rédempteur, mais qui n'arrive à se séparer de ce Fils qui se veut victime, qu'avec la plus grande douleur. C'est aussi l'alliance de ce Père avec son peuple élu, le peuple Juif. Certains d'entre eux se sont convertis, témoin les premiers apôtres, mais ce que Claudel figure ici, à travers Pensée, c'est la conversion espérée de la Synagogue elle-même.

Ce n'est sans doute pas par hasard que l'auteur a mis à la fin de sa pièce, comme date véritable ou fictive de l'achèvement de ce drame : "Rome, 30 juin 1916, S. Paul Ap.". Car Saint Paul, Juif converti, fut celui qui délivra au monde des Gentils l'immense message de la chrétienté. De plus, il semble approprié que Claudel ait placé sous le signe de Saint Paul, auteur de l'épigraphe du Pain dur, la conversion de Pensée.

Nous savons que l'auteur "a longtemps rêvé de donner une suite au Père humilié" (Th II, Notices, 1452), mais qu'il n'y est jamais parvenu. Ne serait-ce pas qu'il sentait qu'il ne pourrait plus rien ajouter à sa "Trilogie des Coûfontaine" où, comme dans celle de l'Orestie⁷, après la chaîne de forfaits de l'injustice et de la vengeance, est intervenue la Grâce, la Miséricorde. C'est maintenant tout le sang de la Papauté qui a débouché dans celui de l'héritière des Coûfontaine, des Turelure et des Habenichts et payé la dette à Sygne en faisant de "Pensée" une juste "Pesée".

CHAPITRE XVI

LE SOULIER DE SATIN - PREMIERE JOURNEE

C'est à un carrefour que débute la "Première Journée" du Soulier¹. Bien qu'il soit situé en pleine mer, ce carrefour se présente, en effet, comme un Calvaire. Ce point de l'Atlantique est situé entre la vie et la mort, entre ce monde terrestre et le monde céleste, "à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent", sous la "Croix du Sud" (Th II, 666). Des pirates ont détruit le navire qui s'y trouve et massacré les missionnaires qu'il transportait en route vers le Brésil (Th II, 758). Seul vit encore un Père Jésuite, attaché au tronçon du grand "mât" : le voilà, comme il le dit lui-même, "attaché à la croix", prêt à mourir. Cependant ce lieu de désolation est aussi un lieu de beauté : nul désordre ne règne à ce Calvaire du sacrifice librement consenti. Dans le ciel, toutes les constellations "sont suspendues en bon ordre", y compris celle d'Orion, c'est-à-dire celle de Saint Jacques (Th II, 750), patron de ce bateau qui, nous l'apprendrons plus tard, s'appelle le "Santiago" (Th II, 758). Le "désordre" nécessaire pour faire "la vengeance" est terminé (Th II, 667). La "vergue", la miséricordieuse extension de ce Poteau qu'est le "mât", est tombée "tout en travers du pont" pour étendre sa Grâce sur "cet étroit autel qu'encombrent les corps" des religieuses. Tout est maintenant "rentré dans la grande paix paternelle". Le Jésuite n'a aucun grief. Au contraire il se réjouit car autrefois sa volonté était rétive à la Loi de Dieu, à ses "commandements pénibles" (Th II, 666). Mais maintenant qu'il est attaché à ce mât, plus aucun de ses membres ne peut désobéir, et c'est ainsi que paradoxalement, dans le lien qui l'attache, il a enfin trouvé la plus grande liberté. "Tout a été consommé" et, attaché à son Poteau de souffrance, le Jésuite sait bien que, même si la vergue en est tombée, la Miséricorde ne lui fera pas défaut, car sous lui, il sent l'immensité de l'Eau de la Grâce, la mer qui, comme un coeur, bat et respire, vague après vague, qui le porte, et qui le soulève. C'est ainsi qu'il attend avec joie la dernière de ces vagues qui, bientôt, va l'emporter (Th II, 667).

Cependant, si tout est en ordre à ce carrefour de la Grâce, il n'en est pas de même sur d'autres parties du globe. Le Père Jésuite se tourne en effet pour le salut de son frère Rodrigue, qui a quitté le

noviciat et qui, du coup, s'imagine qu'il tourne le dos à Dieu (Th II, 668). Ce Rodrigue n'est pas un patient et un généreux comme son frère Jésuite : c'est un impatient, un conquérant emmuré dans son orgueil et dans son égoïsme. Il présente donc le double mouvement d'excès et de retombée sur soi des concupiscents, et il est bien à craindre que ses "conquêtes" ne soient que des errances (Th II, 668).

Aussi, le Père Jésuite, dans son agonie, va-t-il offrir sa souffrance pour sauver ce frère chéri. Il prie Dieu pour Rodrigue par "cette messe" qu'il célèbre au moyen de son propre corps. Puisque Rodrigue ne veut pas prendre le droit chemin, que Dieu le ramène par des voies indirectes ; puisqu'il est emmuré dans sa concupiscence, que Dieu lui ménage un beau "désordre", le genre de secousses sismiques ou de coups de trompettes qui font s'écrouler les murailles. Puisqu'il fait mauvais usage de sa liberté, que Dieu le lie comme il a lié le Jésuite au mât et qu'il le fasse par le poids de son amour pour Prouhèze. Qu'elle soit donc pour lui ce Poteau qui le lie, cet "ange" qui de son glaive va en faire "un homme blessé" (Th II, 668-669). Que Dieu empêche leur rencontre, "leur présence dans le hasard journalier", mais qu'en même temps il les emplisse d'un tel désir de ce "rapport inextinguible" dans lequel ils furent conçus, que ce soit là la soif^{*} qui les dévore, le feu^{*} qui les consume, les dépouillant, rétablissant leur Justice dans "l'intégrité primitive" de leur essence (Th II, 669). Ainsi, dès la première scène, nous sommes mis en possession des "données" de ce drame. Rodrigue, le héros, erre et risque de s'égarer. Mais son frère est là, pour offrir sa vie en sacrifice pour lui, dans la communion des Saints. Il se fie à Dieu, car ce Créateur économe sait ne rien se laisser perdre et fait "feu" de tout bois, "même du péché", comme le dit Saint Augustin. Puisque le temps humain qu'Il déroule dans les siècles est une mélodie, Il est bien aussi ce musicien qui, comme le dit le "Proverbe Portugais" qui complète l'épigraphe, écrit droit en lignes courbes. Les petits détours du turbulent Rodrigue ne Le déconcerteront point et Il saura les inclure dans l'harmonie de Son monde, ce monde dont la grande règle musicale est toujours "Des formes, point de lois" (Po, 131). Tous les chemins mènent à Rome, et Rodrigue dans ses pérégrinations finira peut-être bien par parvenir au même calvaire que son frère, au milieu des Eaux de la Grâce.

x x

x

La scène 2 nous transporte à un autre carrefour qui a la même structure que celui du cloître franciscain de l'Acte II du Père humilié. C'est donc un Eden, un lieu de paix et de grâce, plus modeste cependant que celui où se tenait le Saint Père. Nous n'y trouvons plus de colonnades imposantes, mais les murs de la maison d'un "homme noble". Le jardin est lui aussi rempli d'orangers, mais au lieu du majestueux puits de marbre, nous trouvons une humble "petite fontaine de faïence bleue". Ce jardin si modeste et paisible parle bien en faveur de son propriétaire, Don Pélage. Celui-ci, cependant, se présente sous une figure assez effrayante : "le Terrible Juge de sa Majesté" (Th II, 670) dont les paroles ne sont guère rassurantes. "J'ai appris", dit-il à son ami, le débonnaire Balthazar, "qu'il n'y avait pas de plus grande charité que de tuer les êtres malfaisants" (Th II, 670). Mais tout nous porte à croire que c'est là une façade qui cache une âme sensible, car, dès qu'il se trouve dans son jardin, ce "Terrible Juge" se transforme en un jardinier qui arrose lui-même ses orangers et prend soin d'un chevreau qui le craint si peu qu'il vient lui manger dans la main (Th II, 670) ! La maison de Pélage est aussi à son image. Elle paraît solitaire, et Prouhèze, l'épouse du Juge, qui la regarde, commente : "c'est bien lui, cette maison déserte et sombre ici, si pauvre, si fière, / Avec ce tuant soleil au dehors et cette odeur délicieuse qui la remplit" (Th II, 684-685). Oui, "au dehors", Pélage se présente bien comme la Justice du Feu pénal ; mais à vrai dire, au dedans il n'est pas sans bonté et sans Miséricorde. Tout est en ordre dans sa demeure, tant qu'il y habite, car la Vierge Marie elle-même en est la gardienne et, comme son fils Pélage, elle semble si imposante "qu'on oserait à peine [la] regarder" et son ordre peut paraître bien "sévère" (Th II, 685), et pourtant n'est-elle pas la Mère de la Miséricorde ? Tout cela nous donne à penser que Pélage n'a de "Terrible" que l'aspect et que c'est bien à tort que sa jeune épouse qu'il aime du plus grand amour (Th II, 736) mais à qui il n'ose le montrer (Th II, 684 ; 737) se trouve devant lui tout "intimidée" (Th II, 684). C'est hélas ! de ce malentendu que va naître le désordre. Car se sentant solitaire, croyant qu'elle ne sert à rien dans cette maison (Th II, 684), Prouhèze va se trouver tentée de répondre à l'appel de Rodrigue qu'elle a connu naguère en Afrique et qui, manifestant ouvertement le besoin qu'il a d'elle, lui fait sans cesse entendre sa voix à travers la distance qui les sépare (Th II, 682). Notons que la maison de Pélage est le carrefour où vont se faire entendre plusieurs appels et à partir duquel il est possible

d'emprunter deux routes. L'une ardue, celle du devoir, celle qui monte parmi les dures roches, dans la lumière d'or des genêts. L'autre ambiguë, car s'il est vrai qu'elle conduit à la mer d'où l'on peut s'embarquer pour une noble mission, elle oscille entre les montées et les descentes, elle se présente comme un "écheveau en désordre", et elle conduit à un hôtel qui peut devenir un dangereux lieu de rendez-vous (Th II, 669).

Pélage sans aucun doute préférerait de beaucoup accompagner lui-même à cette auberge Prouhèze, pour y attendre le bateau qui doit les ramener à leur gouvernement d'Afrique. Mais le devoir, comme un "point blanc" dans la montagne, l'appelle du côté du chemin ardu. Sa cousine, veuve, pauvre et mourante a besoin de lui pour caser les six filles qu'elle va laisser orphelines. Pélage n'est pas homme à résister à l'appel du devoir. Jouant son personnage de "Juge Terrible", il annonce à Balthazar qu'il va rapidement mettre de l'ordre dans cette volière. A chacune de ces jeunes filles, il donnera le choix entre le mariage avec un des deux prétendants qu'il leur aura choisis, et le cloître (Th II, 671). Lui-même en appelle à Balthazar pour prendre soin de Prouhèze "en ce voyage difficile", et il la remet à son "honneur" (Th II, 670). Balthazar manifeste fort peu d'enthousiasme devant cette mission. Mais Pélage lui parle de l'aînée des filles de sa cousine, dona Musique, que Balthazar n'a pu épouser car ce généreux, qui envoie tout son argent au chef de sa maison en Flandre, était trop pauvre pour se marier. Aussi, sachant quelle corde toucher, Pélage pose les termes de son "contrat" à son ami : "Je me charge de Musique et toi je te confie Prouhèze" (Th II, 671). Balthazar alors, pousse "un gros soupir" et prononce un "Adieu, Musique" qui est à la fois une renonciation et une acceptation (Th II, 672).

Ayant accepté son contrat de gardien, Balthazar va lui-même faire signer ce contrat à celle qu'il doit garder. Il s'en va donc trouver Prouhèze et, jouant les matamores à la façon de Pélage, il lui dit :

Il m'a paru nécessaire, avant de partir, de vous donner communication des clauses qui doivent régler notre entretien.

(...)

(...) veuillez y mettre votre seing (...)

(...)

Je le jure ! on ne vous tirera pas d'entre mes mains.

(Th II, 679-680)

Prouhèze, pourtant, avant de "signer" l'avertit honnêtement de ses intentions. Elle a envoyé une lettre donnant rendez-vous à Rodrigue à l'auberge où Balthazar va la conduire (Th II, 681) et le contrat qu'elle va signer promet d'être bien bizarre : car si d'un côté elle demande à Balthazar de faire tout pour bien la garder, elle-même de son côté fera tout pour lui échapper :

Maintenant c'est vous qui êtes responsable et chargé de me défendre.

(...)

Et je vous ai loyalement averti (...)

(...)

(...) déjà je concerte (...) mille ruses pour vous échapper.

(Th II, 683)

Pauvre bon Balthazar ! De quelle mission périlleuse s'est-il chargé ! Il sent tellement bien qu'il ne saurait y suffire seul, qu'il invoque le nom d'autre gardiens de Prouhèze. De Don Pélage, d'abord qui, sur terre, est le seul gardien de sa jeune femme (Th II, 683), puis de l'ange gardien de Prouhèze, celui qui la défendra "contre les démons" (Th II, 683). D'abord Prouhèze lui répond sur le ton de la plaisanterie. Elle, la svelte et ardente Française, gardée par ce grand Flamand si noble de coeur, se compare à l'Epée cheminant avec la Tour (Th II, 683). On ne peut s'empêcher de songer à la chanson enfantine : "La Tour prend garde, la Tour prend garde, de te laisser abattre" et Prouhèze doit bien sentir elle-même qu'elle a besoin d'un gardien d'un autre calibre pour déjouer ses ruses. Aussi, tout à coup sérieuse, elle regarde la gardienne de la maison de Pélage, la Vierge du Porche, et dans la scène célèbre qui justifie le titre de la pièce, elle passe contrat avec cette "grande dame infiniment noble" : Prouhèze à ce moment se met debout, vivante balance, tenant d'un côté son coeur amoureux de Rodrigue, et de l'autre son soulier qui voudrait tant s'élancer vers lui. Et ce soulier, elle le remet à la Vierge afin que la Vierge le garde comme contrepoids à ce coeur, comme frein puissant au désir de Prouhèze, afin que celle-ci n'arrive jamais à franchir la barrière légale qui la sépare de celui qu'elle aime (Th II, 686). Voilà Prouhèze nantie d'un nombre suffisant de gardiens pour se tenir à toutes les issues : Pélage et Balthazar ici-bas ; son Ange Gardien et la Vierge là-haut. Elle arrivera peut-être bien à circonvenir les deux premiers, mais elle aura fort à faire avec les deux autres !

Cependant, revenons un instant en arrière, pour considérer, au carrefour de la maison de Pélage, un autre personnage prêt lui aussi au départ. Il s'agit de Don Camille qui se prépare à regagner en Afrique son poste de Gouverneur de la citadelle de Mogador, qu'il tient contre les Musulmans, au nom du Roi très Catholique d'Espagne. Etrange personnage que ce Camille qui n'a pas hésité à se déguiser en marchand juif pour faire l'agent secret et parcourir pendant deux ans ce Maroc qu'il connaît maintenant à fond. Certains Espagnols bien-pensants ont fait la petite bouche devant de tels procédés qu'ils ont trouvés, dit Camille à Prouhèze, indignes d'un gentilhomme et d'un chrétien (Th II, 673). D'autant plus que le teint un peu sombre de Camille leur donne à penser qu'il a du sang Maure dans les veines. Peut-on se fier à un capitaine aussi ambigu pour garder Mogador ? Prouhèze lui dit que, quant à elle, elle aime les Maures, "cette race dangeureuse". Camille, de son côté, s'interroge. Les aime-t-il aussi ? Non, mais il n'aime pas davantage l'Espagne sa patrie. Il n'est pas de ces "gens qui trouvent leur place toute faite en naissant", bien encastrés dans l'ordre de "la religion, la famille, la patrie" (Th II, 673). S'il aime tant Mogador, ce "poste d'honneur" où il se trouve "comme un chien sur une barricade au milieu de l'océan", c'est qu'il s'y sent libre, bien loin de tout, protégé par un banc de sable à l'entrée de son port, une "barre de quarante pieds" qui décourage les visiteurs importuns (Th II, 672) et qui figure peut-être symboliquement la fermeture que Camille oppose au passage de la Grâce. Ne se compare-t-il pas à l'"Enfant Prodigue" de l'Evangile, plutôt malignement content de penser qu'il doit donner des préoccupations constantes à son "Père" (Th II, 674) ? Camille, lui, n'a de passion que pour deux choses. La première, c'est l'Afrique qui l'appelle, et qui, pour lui, représente le "feu" vers la "frontière" duquel il va foncer (Th II, 678). Feu ambigu puisqu'il est comparé à un "cancer rongeur" (Th II, 677). Mais n'est-ce pas précisément ce Feu pénal que nous avons vu à l'oeuvre dans l'Acte I de Partage de midi, le Feu qui est nécessaire pour consumer la barre de de quarante pieds que Camille oppose à la Grâce ? Ce soleil qui "dévore le foie" (Th II, 677) comme jadis l'Aigle consuma celui d'un autre Prométhée, dans Tête d'Or (Th I, 258) ? C'est là, dans ce continent de Feu, que Camille a l'intention d'aller se tailler sa "place", une "petite place pour [lui] seul", où son âme sera bien enfouie dans une tirelire d'une nouvelle sorte, "plus perdu qu'une petite pièce d'or

dans une cassette oubliée", dit-il à Prouhèze, "telle que nulle autre que vous jamais n'est capable de venir m'y rechercher" (Th II, 678). Pourquoi donc, "nulle autre" que Prouhèze ? C'est qu'elle est cette seconde passion de Camille, et c'est elle qu'il appelle, sous le soleil de Midi qui a envahi le jardin de Pélage (Th II, 672). Symboliquement, Prouhèze se tient séparée de lui par la barrière d'une charmille et refuse de le "voir". Pourtant, malgré la défense de son mari, elle a consenti à l'écouter et à tendre vers lui sa "petite oreille" (Th II, 674). C'est qu'il possède un atout irrésistible pour capter l'attention de cette généreuse : elle sait qu'il a "besoin d'elle" (Th II, 674). Aussi, Camille en profite-t-il pour lui demander de l'accompagner, de le suivre dans cette place où il n'y a "absolument plus rien", dans ce "coeur où il n'y a pas autre chose qu' ['elle] " (Th II, 675). Elle seule pourrait "donner [son] âme pour sauver la [sienne] " (Th II, 676). Comme elle proteste qu'elle n'a pas été chargée de le "refaire" (Th II, 674), il lui répond qu'elle n'en soit pas trop sûre, et que, de son côté, c'est peut-être bien lui qui a été chargé de la "défaire" (Th II, 674). Nous voyons déjà ici s'annoncer les termes d'un bizarre contrat que Camille offre ainsi à Prouhèze. Et nous voyons aussi se dessiner la fonction que chacun de ces personnages devra assumer vis-à-vis de l'autre. Car ce n'est que si Prouhèze consent un jour à se "défaire" de toute volonté propre et égoïste, qu'elle aura le droit d'ouvrir cette "cassette", d'y prendre la "pièce d'or" qu'est l'âme de Camille, et de la "refaire" en la restituant à Dieu. Aussi, Prouhèze a beau protester, Camille en la quittant lui donne "rendez-vous" dans ce lieu fortifié, dans cette "cassette oubliée" qu'est la forteresse de Mogador (Th II, 679).

Entretiens, examinons un autre carrefour, celui où se tient le Roi d'Espagne. L'auteur n'a pas donné de nom à ce Roi et il est à première vue difficile de l'identifier en ce XVIIe siècle assez flottant (Th II, 665) où Claudel, se moquant de la vérité historique, s'est plu à multiplier les anachronismes, ~~faisant~~ par exemple, pour n'en citer qu'un, figurer la victoire de la Montagne Blanche (Th II, 783) qui date de 1620, avant l'expédition de Juan d'Autriche² contre les Turcs (Th II, 864) qui, en fait, prit place en 1571. Néanmoins, à travers ces anachronismes voulus, il est possible de procéder à certains recoupements. Il semble à peu près impossible que le roi de la "Quatrième Journée", différent de ce roi-ci (Th II, 884-885) et sous le règne duquel se

produisit le désastre de l'Armada, ait pu être autre que Philippe II ; son caractère, tel que nous l'étudierons dans la "Quatrième Journée", s'accorde d'ailleurs assez bien avec celui qu'on prête traditionnellement à ce monarque. Ce roi-ci, un de ses prédécesseurs, ne pourrait être que Ferdinand V, ce qui reculerait la pièce à la fin du XVe et au tout début du XVIe siècle, ou Charles Quint, ce qui paraît beaucoup plus plausible puisque sous son règne il évoque une Amérique déjà en partie colonisée (Th II, 688). Le détail qui semble confirmer cette identification, est précisément le "carrefour" où ce roi se tient. Charles Quint, nous le savons, abdiqua en 1555 pour se retirer dans un monastère et c'est lui aussi qui passe pour avoir été heureux de penser que le soleil ne se couchait pas sur son royaume, la Grande Espagne élargie par l'inclusion de l'Amérique. Or l'auteur s'est plu à situer étrangement le palais de ce Roi d'Espagne, au Portugal, dans les faubourgs de Lisbonne, très exactement à "Belem" (Th II, 686), endroit célèbre pour son monastère. De plus ce que le Roi, des fenêtres de ce "palais", contemple avec ravissement, c'est le soleil qui déroule son "long tapis" sur la mer (Th II, 687), formant ainsi "la large route d'or qui relie l'une à l'autre Castille" (Th II, 688).

Quoi qu'il en soit, ce roi se présente comme un monarque noble et juste. Il rend grâce à Colomb, "fils de la Colombe" qui en élargissant son royaume l'a rendu "semblable au coeur de l'homme", cet organe intermédiaire qui a "une part ici", et une autre part "outre la mer" (Th II, 688). De nouveau nous voyons se superposer deux plans dans le symbolisme de cette image. Car "ici" représente à la fois l'Espagne, et "ici-bas" ; tandis qu'"outre la mer" représente à la fois le Nouveau Monde, et l'Autre Monde. Ce roi/coeur qui, comme Colomb, sait qu'on ne peut "se tromper" en prenant "le soleil pour guide", est donc l'organe qui tâche d'établir entre les deux parties de son royaume les mêmes rapports qu'un "coeur" juste établit entre tout organisme humain et Dieu. Tout comme Amalric dans Partage, il contemple l'océan comme le carrefour qui sert de base à des échanges. Mais cette fois, il ne s'agit plus d'un "ignoble" commerce (Th I, 1010), mais d'une généreuse rétribution : car en échange de l'or que sa terre païenne lui fournit, il lui envoie, à elle dont les "bancs palpitants de frai humain (...) attendent le baptême" (Th II, 687), non seulement des "guerriers" pour la maîtriser, mais des "prêtres" pour la convertir. La "route d'or" de la mer est cette balance horizontale, ce va-et-vient qu'il a établi entre les deux

mondes et dont l'aiguille n'est autre que le rayon du soleil qui se tient un instant immobile en son centre, avant de faire pencher le plateau du côté de la générosité :

(...) la large route d'or qui relie l'une à l'autre Castille
Par où se hâtent allant et revenant la double file de mes
bateaux à la peine
Qui me portent là-bas mes prêtres et mes guerriers et qui me
rapportent ces trésors païens enfantés par le soleil
Qui au sommet de sa course entre les deux Océans
Se tient immobile un moment en une solennelle hésitation !
(Th II, 688)

Pourtant, malgré les efforts de ce noble coeur, le désordre a commencé à se manifester dans son royaume d'outre-mer. La cause en est toujours le "larcin" que commet le serviteur quand il tente de s'approprier ce qui n'appartient qu'à son maître. C'est la rébellion de certains des guerriers envoyés là-bas, la "fureur de [ces] capitaines qui se taillent part pour eux" de cette terre, comme si elle avait été destinée à "cette nuée de moustiques sanguinaires" et non pas au "Roi seul à l'ombre de la Croix pacifique" (Th II, 688). Tout cela s'accompagne de "pillages, descentes de pirates, extorsions, injustices" (Th II, 688) et, comme le Roi ne peut abandonner son Espagne, cette première "épouse dont [il] porte l'anneau", il faudra bien qu'il envoie quelqu'un à sa place pour dompter cette sombre "esclave" rebelle (Th II, 688). Pour cela, il lui faudrait, non pas l'homme "raisonnable et juste" auquel elle aura droit quand elle aura été pacifiée, mais un homme "jaloux et avide", car comme il l'explique à son chancelier :

Est-ce dans la raison et la justice qu'il épousera cette terre sauvage et cruelle (...) ?

Je dis que c'est dans la patience et la passion et la bataille et la foi pure ! car quel homme sensé ne préférerait (...) le champ de son père à cette pépinière chaotique ?

(...)

Et de même quand j'ai épousé l'Espagne, ce n'était pas pour jouir de ses fruits (...)

(...)

Mais c'était pour lui fournir l'intelligence et l'unité.
(Th II, 689-690)

Le Chancelier ne connaît qu'un homme qui "répond" au désir du roi : Rodrigue dont depuis l'enfance l'Amérique a été la "vision". Bien qu'il n'aime guère Rodrigue, le Roi voit qu'il est en effet l'homme

qui convient à cette mission et il déclare au Chancelier :

Je consens à Rodrigue. Qu'il vienne !
(...)
Qu'on me l'amène de force ! (Th II, 690)

Mais ce Rodrigue qui, depuis quelques jours a disparu de la cour, ne se soucie pour l'instant nullement de répondre à l'appel de l'Amérique, tout occupé qu'il est à répondre à celui de la femme qu'il aime, de Prouhèze dont la "main blanche" lui "fait signe" (Th II, 692) et l'appelle au rendez-vous de cette auberge où elle s'est rendue en compagnie de Balthazar. Rodrigue se donne les plus nobles motifs pour aller la rejoindre et tente d'expliquer au serviteur Chinois qui l'accompagne et lui sert de confident : "Ce n'est rien de vil que je veux (...) / C'est une âme en peine que je secours" (Th II, 692). Mais le Chinois connaît trop bien la nature humaine pour se laisser persuader et Rodrigue finit par avouer : "Isidore, ah ! si tu savais comme je l'aime et comme je la désire !" (Th II, 698). Cependant, déjà à ce moment, il sent que ce qu'il aime en elle, ce n'est pas l'enveloppe périssable, mais à travers elle, "ce qui est la cause d'elle-même", son âme de flamme, l'"être tout nu" (Th II, 698-699), comme l'épée tirée du fourreau. Aussi, si Rodrigue se précipite ainsi vers l'auberge, ce point situé en bas d'un chemin "en désordre" (Th II, 669), c'est que, dans la balance de sa décision, tout a fait pencher de ce côté le plateau où il se tient : la "lettre" d'appel de Prouhèze ; la poursuite des gens du roi ; et même les sollicitations du Chinois qui avait un compte à régler avec Jobarbara, la suivante de Prouhèze. De sorte que, comme Rodrigue l'explique à Isidore :

Tout pesait dans le même sens*. La goutte d'eau qui s'accumule
Et l'Espagne tout entière pour moi comme un plateau qu'on
incline. (Th II, 699-700)

Ostensiblement, ce n'est pas à un rendez-vous amoureux que Prouhèze l'a appelé. C'est pour lui dire adieu et pour faire "des reproches" à celui qui l'appelle ainsi constamment à travers la distance. Et lui, interprétant sa lettre, est plongé dans le désespoir et s'imagine que Prouhèze veut lui faire comprendre qu'elle ne l'aimera jamais (Th II, 700). Rodrigue prétend, de son côté, s'être rendu à cet appel afin de "la confronter pour témoin de cette séparation" radicale qui

existe entre eux et que seul, pense-t-il, peut franchir cet "acte de foi" qu'ils se feront l'un à l'autre, ce "serment dans l'éternité", cet "acte gratuit" par lequel seul elle pourra être à lui (Th II, 700). Mais le Chinois, ce serviteur que Rodrigue veut convertir et qui paraît en savoir plus long que son maître, lui répond : "Rien n'est gratuit^{*} que ce précieux élixir caillé^{*} au fond de cette fiole mince que liquéfie la bénédiction de Notre-Dame de la Pitié"^{*} (Th II, 700). Autrement dit, la "foi" ne suffit pas ; il faut y ajouter le sacrifice que représente le sang du Christ, Justice à laquelle, pour que ce sang puisse devenir fontaine et Source de Grâce, doit venir se mêler le plus précieux des dissolvants, la Miséricorde de la Vierge. Seule est gratuite la Grâce qui dépasse et déborde les exigences de la stricte Justice. C'est toujours la même leçon que celle que Badilon essayait d'enseigner à Sygne dans L'Otage. Mais cette leçon, Rodrigue n'est pas encore prêt à l'entendre, et il continuerait son chemin vers cette auberge pavée de bonnes intentions si son frère Jésuite, du haut du ciel, n'était pas là pour veiller sur lui et l'empêcher d'y jamais parvenir. Et même, celui qui va prendre en main le destin de Rodrigue, c'est le patron de ce bateau, le "Santiago" sur lequel le Jésuite a été crucifié. C'est Saint Jacques, représenté dans le firmament par la constellation d'Orion qui accompagne Rodrigue dans ses pérégrinations et que le Chinois contemple dans le ciel étoilé :

Au milieu les trois étoiles, le bâton de cet énorme Pèlerin qui tour à tour visite les deux hémisphères.

Ce que vous appelez le Bâton de Saint Jacques. (Th II, 698)

Bâton en forme de croix, comme celui de l'Empereur du Repos (Th I, 843-844), carrefour étoilé sous lequel Rodrigue se tient en ce moment, juste balance qui penche tour à tour vers chacune des deux Espagnes et dont le couteau transversal est appelé l'"épée" d'Orion. Rappelons que l'ordre de Saint Jacques s'appelle non seulement "de Santiago" mais "de Saint-Jacques-de-l'Epée", "ordre" militaire et religieux castillan fondé au XIIe siècle, bien approprié pour veiller non seulement sur un Jésuite, mais sur un conquérant désordonné : balance idéale pour faire remonter le plateau dangereusement incliné de l'Espagne.

Aussi, de même que la Vierge du Porche s'est constituée la gardienne de Prouhèze, Saint Jacques va-t-il se faire le gardien de Rodrigue. Chose extraordinaire, c'est justement sa fête, le jour où ces deux

gardiens se rencontrent, puisque ce jour-là Saint Jacques va "rendre visite à Notre-Dame du Pilier" (Th II, 691), empruntant la même "grand' route de Galice à Saragosse" (Th II, 691) que celle qu'a prise Rodrigue pour rendre visite à Prouhèze. Cette visite de Saint Jacques est traduite par le pèlerinage de ses disciples, et c'est grâce à eux, ou plutôt à ceux que Rodrigue prend, dans la nuit, pour eux, que Saint Jacques va appeler Rodrigue et le détourner de son dangereux rendez-vous. "Mon épée ! Volons au secours de Monsieur Saint Jacques !" s'exclame Rodrigue en entendant des cris (Th II, 701). Peu importe que Rodrigue se soit trompé, le résultat de son intervention sera pour lui sa "blessure", cette blessure que son frère Jésuite lui souhaitait pour lui ouvrir le cœur. Voilà donc "Don Rodrigue blessé", et il est bien ironique que le héros déclare être "heureux d'avoir pu sauver Monsieur Saint Jacques", car en fait, c'est Monsieur Saint Jacques qui l'a sauvé, répondant à cette épée levée pour le secourir par un petit coup de la sienne !

A l'auberge, cependant, nous trouvons un nouveau personnage en compagnie de Prouhèze et de Balthazar. C'est Dona Délices, surnommée "Musique" (Th II, 704), qui a fui le parti que lui avait trouvé Pélage. En compagnie d'une sorte d'amusant agent de la Providence, un "Sergent doré", un oiseau "peint en jaune" (Th II, 705), elle est partie "demander lumière et conseil" et a décidé de répondre à l'appel que lui a transmis un imaginaire "Roi de Naples", par l'intermédiaire de ce messenger de fantaisie (Th II, 704). Musique, dès le début, suggère la Grâce, non seulement par son nom qui l'apparente au Souffle/Parole, mais aussi par "ce signe en forme de colombe* qu'elle a au-dessous de l'épaule" et qui semble être la marque du Saint Esprit (Th II, 704). Voici comment elle justifie son départ devant sa cousine Prouhèze :

Il [le Roi de Naples] m'appelle et je lui réponds aussitôt.
(...)

Déjà je suis avec lui sans qu'il le sache (...) c'est pour moi qu'il nourrit les pauvres et pardonne à ses ennemis.

Ah ! ce ne sera pas long à comprendre que je suis la joie, et que c'est l'acceptation de la tristesse qui apporte la paix.
(Th II, 709)

On le voit, l'action que Musique se propose d'accomplir sur ce roi ne sera que bénéfique : elle veut lui apprendre la Miséricorde et le sacrifice dans la Joie. Pour cela, ses moyens seront principalement ceux de la Source :

Je veux être (...) pour lui comme l'eau (...) Je veux le remplir tout à coup et le quitter instantanément, et je veux qu'il n'ait alors aucun moyen de me retrouver (...) mais le centre* seul et ce sens en nous de l'ouïe* qui s'ouvre,

(...)

Ce coeur* qui m'attendait, ah ! quelle joie pour moi de le remplir !

(...)

(...) C'est moi pendant qu'il travaille, le murmure de cette pieuse fontaine !

(...)

C'est moi (...) cette joie (...)

La justice* dans son coeur (...) ! (Th II, 709)

Merveilleuse tirade ! Nous comprenons que Musique est une des plus aimables figures de la Grâce qu'il nous ait été donné de rencontrer dans ce théâtre. Si elle est "Musique", elle qui ne joue jamais de sa guitare (Th II, 671), c'est que Source qui dans un rythme iambique se donne et se retire tour à tour d'un coeur, elle laisse ce coeur si assoiffé d'elle qu'il s'ouvre tout grand pour la reprendre, qu'il crée en soi le passage de cette Grâce, cette "ouïe" selon l'Art poétique, qui peut capter la mélodie de cette Fontaine jasante, et c'est ainsi qu'elle devient la Joie qu'apporte la Miséricorde, suprême Justice d'un coeur aimant.

Prouhèze, de son côté, comme un écho douloureux de sa cousine, parle aussi de celui qu'elle aime, dont la voix ne cesse de l'appeler, et dont l'absence ne cesse de l'accompagner. Mais elle ne peut lui répondre. "Je ne suis pas une voix pour lui", explique-t-elle à Musique, je suis "une Epée au travers de son coeur" (Th II, 710).

Déjà à plusieurs reprises, Prouhèze a été associée à l'Epée. Elle est cette "figure d'un ange" que le Jésuite mourant a souhaitée pour faire de son frère "un homme blessé" (Th II, 669) ; elle-même s'est vue en compagnie de son gardien Balthazar, comme l'Epée cheminant avec la Tour (Th II, 683). Maintenant, elle se définit comme l'Epée qui lui traverse le coeur, la même sans doute, symboliquement, dont Saint-Jacques-de-l'Epée s'est servi pour barrer la route à Rodrigue et le renvoyer tout navré au château de sa mère. Nous comprenons ainsi que Prouhèze et Musique sont deux personnages complémentaires, l'endroit et l'envers d'une même Grâce dont Musique, la Miséricorde, est versée comme une mélodieuse fontaine au coeur de ceux qui sont déjà justes, comme l'est ce roi qu'elle va rejoindre et qui déjà "nourrit les pauvres et pardonne à ses ennemis" (Th II, 708). Tandis que Prouhèze est le glaive de feu, celle qui est nécessaire pour percer, rouvrir le coeur

endurci d'un orgueilleux et d'un égoïste, et le rendre praticable à la Grâce. Ce n'est qu'une fois son travail sacrificateur terminé que la douleur peut se transformer en Joie. A elles deux, Prouhèze et Musique représentent donc, sur un autre niveau que les personnages qu'elles jouent dans la fable, deux aspects d'une même Grâce qui reprennent le paradoxe déjà exprimé par le Jésuite mourant, attaché pour mieux être libéré et emporté, dès la consommation finale, par la "grande vague" de l'Eau libératrice. Anticipons un peu pour remarquer que les personnages sur lesquels les deux cousines vont exercer leur action seront aussi complémentaires, l'un Vice-Roi de Naples, l'autre Vice-Roi des Indes ; l'un conquérant juste d'une guerre sainte ; l'autre ce conquérant "jaloux et avide" (Th II, 689) que le Roi d'Espagne a voulu pour mâter l'Amérique, son épouse rebelle. Notons aussi que ce sont les enfants de ces deux couples, Don Juan et Sept-Épées qui se rejoindront à la fin de la "Quatrième Journée" pour former une synthèse de tous ces personnages.

Sur le plan humain, cependant, tout comme la Princesse de Tête d'Or se présentait comme une pauvre fille, ou Orian comme un pauvre homme, Prouhèze est une malheureuse jeune femme que son amour impossible pour Rodrigue tourmente et qui, quand elle a su Rodrigue blessé et mourant dans un château voisin, est allée supplier Balthazar son gardien de la laisser partir. Et comment ce gardien au coeur tendre aurait-il pu résister à ses supplications ? Tout en prétendant n'y avoir pas cédé. Balthazar a enlevé "la sentinelle qui garde le ravin" (Th II, 719) par où Prouhèze va pouvoir s'échapper. Balthazar a donc failli à son contrat avec Pélage et s'en blâme lui-même sévèrement. Comme il l'explique, "un homme sans honneur (...) n'a plus qu'à se faire tuer" (Th II, 718), et c'est pour cela qu'il restera pour subir la mort dans cette auberge dont il a laissé s'échapper non seulement Prouhèze, mais cette Musique qu'il aimait (Th II, 723).

Ce sacrifice, pour ce Flamand au noble coeur, s'accomplira sur l'autel qui lui convient. Une table à la Jordaens ou à la Rubens, chargée des "plus beaux fruits de la terre et des flots" (Th II, 722), fruits rassemblés sur la "nappe" et qu'il ne va regarder que pour y renoncer, pour ne plus jamais y goûter (Th II, 722). La douleur du coeur de Balthazar s'exprime par les voix qui chantent pendant ses derniers moments. L'une d'elle demande s'il y a un remède au mal d'amour (Th II, 723), l'autre répond que "pour le mal d'amour" il n'y "en a jamais eu" (Th II, 724). Pourtant, cet amoureux de Musique qui

fut trop généreux pour la retenir ne sera pas abandonné par elle à son heure finale, car tout à coup, c'est sa voix même qui lui parvient : "Ah ! quelle voix charmante !", dit Balthazar ; il ajoute, et ce sont ses dernières paroles : "Je n'en ai jamais entendu de plus belle". Ce que cette voix si belle lui dit c'est qu'il y a un remède au mal d'amour, c'est la larme qui sortie des yeux comme d'une fontaine de souffrance, tombe "au fond de [son] coeur" (Th II, 724). Ainsi cette voix rejoint le début de la chanson que Balthazar avait commencée : "Un chant qui monte à la bouche / Est comme une goutte de miel / Qui déborde du coeur" (Th II, 720) ; ce chant de Musique, la Grâce miséricordieuse, est celui qui à la dernière heure change en miel l'amertume des larmes de Balthazar. Aussi, quand cet homme au grand coeur "tombe mort, la face au milieu des fruits" auxquels il n'a pas touché, tenant entre ses bras la table du sacrifice, ne pouvons-nous pas penser que, de quelque façon que ce soit, son rêve sera exaucé :

J'ai rêvé que j'étais au ciel
Et en m'éveillant dans tes bras ... (Th II, 711)

et que vraiment c'est au paradis qu'il se réveillera, entre les bras de la Grâce qui est Musique.

La recherche de Balthazar semble heureusement terminée. Il n'en est pas de même pour la pauvre Prouhèze. Si elle a perdu ses deux gardiens naturels, Pélage appelé au loin, et Balthazar que sa "faiblesse de coeur idiot" a fait céder, du moins ses gardiens surnaturels vont semer d'obstacles la route qu'elle a prise pour essayer de rejoindre Rodrigue. La Vierge doit faire tout son possible pour retenir ce petit pied, car Prouhèze, dans le ravin dont elle tente péniblement de gravir la "pente abrupte" rencontre des "ronces et épines charitables" (Th II, 714) qui essaient de la retenir. Un vrai "Calvaire", commente son Ange gardien, qui plein à la fois de pitié et de chagrin la regarde (Th II, 716). Dès qu'elle parvient à sortir de ce ravin, elle "tombe sur le sol comme défaillante" (Th II, 715), et l'Ange l'immobilise un instant en lui posant son pied sur le coeur. Mais peut-il faire moins que Dieu qui a laissé à l'homme comme suprême cadeau la liberté, cette terrible liberté qui est à la fois son danger et sa gloire ? Aussi retire-t-il son pied et laisse-t-il Prouhèze poursuivre sa route. Il ne l'abandonnera cependant pas pour autant ; il l'accompagnera jusqu'au château de Rodrigue. Ce ne sera pas en vain que l'Ange aura touché ce coeur.

Qu'elle essaie donc maintenant de porter à son amant "ce coeur" où s'est posé le pied d'un Ange (Th II, 716).

x x

x

Dans cette "Première Journée", l'état de désordre se manifeste par la piraterie dont est victime le bateau du Jésuite, l'état de rébellion de l'Amérique, l'attitude défiante de Camille, et l'attrait défendu que Prouhèze et Rodrigue éprouvent l'un pour l'autre. Mais l'auteur n'appuie pas vraiment sur tout cela et nous sommes très loin de ce monde d'obscurité, de corruption et de mort du début de Tête d'Or.

Avec la scène 1 et la mort admirable du Jésuite, l'accent est mis aussitôt non seulement sur le sacrifice, mais sur la Joie ultime, la délivrance, qui en est la récompense. Ce qui se manifeste aussi de plus en plus, c'est le pouvoir de la communion des Saints pour aider à rétablir la justice sur la terre. Déjà nous avons rencontré un "Messager" dans La Ville I (Th I, 388) ; les saintes Praxède et Cécile dans Violaine I (Th I, 549) ; L'"Ange du riz" dans Le Repos (Th I, 835) ; un cortège de saints entourant l'Agneau dans la vision de Mesa (Th I, 1050) ; Saint François d'Assise se profilant derrière le Pecorello (Th II, 521-527). Mais, à partir de cette "Première Journée" du Soulier, nous assistons à une véritable invasion d'êtres surnaturels, prenant une part active au drame : La Vierge du Porche ; Saint Jacques à la fois Santiago, Orion, et Epée ; et l'Ange gardien. On dirait que le monde claudélien quitte de plus en plus la "fosse" qu'est cette vallée de larmes pour s'élever vers les collines de l'arc-en-ciel.

Nous retrouvons, comme souvent dans les pièces précédentes, les Eléments de la Grâce incarnés dans des personnages complémentaires, ici Prouhèze et Musique. Comme dans la plupart des cas, le personnage qui représente le Feu se fait l'instrument pénible d'une souffrance purificatrice, tandis que le personnage qui représente la Source est pour le coeur blessé la douceur qui change l'amertume en Joie.

Dans cette "Première Journée" nous trouvons trois très beaux "carrefours" situés respectivement sur terre, sur mer, et dans le ciel. Ce sont d'abord l'humble paradis qu'est le jardin de Pélage ; puis d'une part, le calvaire situé en plein Atlantique que constitue le "Santiago" qui fait naufrage, et d'autre part le va-et-vient qui s'accomplit entre

les deux continents le long de la route d'or du soleil ; enfin c'est, dans le ciel, la croix étoilée que forme la constellation de Saint Jacques. La Sagesse qui s'y manifeste sort parfois de bouches inattendues comme celle du Chinois de Rodrigue ou du Sergent Napolitain ; Claudel, maintenant maître de son réseau d'images, se permet de laisser libre cours à sa fantaisie. Le Poteau et la Potence se manifestent dès le début du drame avec le "mât" et la "vergue" du "Santiago" et, pourrait-on dire aussi, de façon implicite, avec les personnages complémentaires de Prouhèze et de Musique, dont l'une, l'Épée, figure assez bien le Poteau de souffrance auquel sera lié Rodrigue, tandis que l'autre, Colombe aux ailes déployées, figure la Miséricorde qui va venir adoucir la vie du Vice-Roi de Naples. Le Centre est évoqué directement par Musique : sa fonction est de le faire trouver à celui qu'elle aime. Point de tribunal dans cette "Première Journée". Le Juge Pélage n'a de "Terrible" que sa façade, et son grand ami Balthazar n'arrive même pas à maintenir cette façade menaçante. Il est clair que dans ce drame l'accent est bien plus sur la Miséricorde que sur la Justice. Le sacrifice lui-même, cette crucifixion qui attend tout héros digne de ce nom à la fin de sa recherche, se fait moins violemment barbare que dans Tête d'Or et dans L'Otage. La mort du Jésuite se passe sous le ciel étoilé, dans un monde où malgré le passage des pirates, Dieu a remis sa paix et son ordre. Celle de Balthazar s'accomplit dans un magnifique tableau à la Rubens, sur un autel chargé de tous les fruits de ce monde, et au son d'une musique céleste et consolatrice. Ces deux personnages sont arrivés heureusement à la fin de leur recherche. Les autres n'ont fait que prendre leur départ, et il nous faut maintenant continuer à les suivre le long de leur voyage mouvementé.

CHAPITRE XVII

LE SOULIER DE SATIN - DEUXIEME JOURNEE

Dans la scène 1 de la "Deuxième Journée", le thème du désordre de l'Amérique est repris, ainsi que celui de la "croisade" qui doit y porter remède. Une troupe de cavaliers s'y préparent en vérifiant leurs uniformes de couleur rouge comme la croix (Th II, 728), car c'est la croix qu'ils vont porter "de toutes les façons" (Th II, 729) à l'Amérique, à cette moitié du monde qui est à l'ombre et où ils vont aller "réveiller tous ces dormants" dans leurs "limbes" (Th II, 729). Plus tard nous retrouverons ces cavaliers en marche dans la forêt vierge en Amérique, contemplant les tombeaux ambigus de ces peuplades sans nom qui, du fond de leur sépulcre semblent tendre "la croix à ces vivants" (Th II, 774) dans un geste d'appel, mais à côté de la croix y présentent toutes sortes de monstres horribles (Th II, 774). L'un des cavaliers, effrayé, retournera sur ses pas. Les autres poursuivront leur croisade sous la conduite de Don Gusman qui veut "rendre à l'humanité ce peuple deux fois mort (...), élever la Croix sur leur tombe", et "chasser le Diable de son repaire empesté (Th II, 775). Tout ceci souligne l'importance de cette mission, et montre ainsi la responsabilité de Rodrigue qui, en se précipitant au rendez-vous de Prouhèze, l'a retardée. Dans la boutique du drapier, tous ces cavaliers déclarent en effet, qu'ils ne partiront point sans lui (Th II, 728).

Rodrigue, en attendant, gît toujours grièvement blessé dans le château de sa mère où Prouhèze, sortie de son ravin, a fini par le rejoindre, sans pouvoir le rencontrer, pourtant. Car la mère de Rodrigue, cette "Honorina" au nom transparent, suffit à les tenir séparés. Aussi, c'est en vain que ces deux amants s'appellent dans leur délire et leur souffrance. Le Juge Pélage vient rejoindre cette compagnie et c'est Honorina, sa cousine, qui le reçoit. La première question angoissée de cet homme qui souffre est pour demander comment va Prouhèze. Comment pourrait-elle aller bien, répond sa cousine, alors que Rodrigue se meurt. Honorina peut du moins rassurer Pélage sur un point : Prouhèze n'a pas revu Rodrigue et se tient dans sa chambre, en face de la leur. Pélage alors, prend un ton sévère : "Autrefois", dit-il, "on eût mis Madame un peu plus bas. / Une très bonne et forte prison" (Th II, 735).

Sévérité purement verbale, cependant, car nous ne le voyons nullement prêt à mettre ces paroles en action. Au contraire, il ~~exhale son~~ grief devant Honoria sa cousine, et ajoute avec amertume : "Toutefois il y aurait une circonstance préférable encore, c'est que mon cheval bronchât (...) et précipitât le Juge de sa Majesté dans un de ces ravins qui lui faisaient signe" (Th II, 735). Tout de suite, cependant, sa générosité se manifeste : "Croyez-vous que je n'aie pas l'âme assez grande pour l'affranchir s'il eût dépendu de moi sans crime ?". Mais un contrat sacré le lui défendait : "ce que Dieu a joint, l'homme ne peut le séparer" (Th II, 735). Humblement, Pélage prend sur lui la faute :

C'est ma faute. Oui, vous dites naturellement que c'est moi qui ai mal fait

De l'épouser vieux déjà, elle si jeune et ne sachant à quoi elle consentait. (Th II, 736)

Et même, ce "Terrible" et fier Pélage ouvre son coeur à sa cousine et lui avoue ce que jamais il n'osa avouer à Prouhèze :

Je l'aimais. Quand je l'ai vue, j'ai été comme inondé de soleil, toute mon âme (...) est sortie (...) à sa rencontre comme un palais (...)

(...) pour que l'amour y entre. (Th II, 736)

En fait, il n'y a pas eu de sa faute et ce n'est pas dans un mouvement d'égoïsme que Pélage a épousé Prouhèze, car avant de s'y décider, il a pris conseil de la Vierge, sa patronne : il s'est mis sous sa protection "dès [son] enfance"; c'est elle qui l'a "instruit 'en toutes choses de chercher la paix'", et c'est cette paix que Pélage voulait donner à Prouhèze (Th II, 737). Il avait rêvé de transplanter cette jeune plante dans son humble jardin, et tout ce qu'il voulait, c'est de "lui faire du bien" (Th II, 736-737).

Alors, Honoria va donner à son cousin son sage conseil, elle qui est non seulement l'honneur, mais la Justice miséricordieuse. L'Irrépressible, en la présentant, ne l'a-t-il pas plaisamment comparée à la Pallas des Euménides, la "Marguerite du crâne de Jupiter" (Th II, 731) ? Le jardin de Pélage, si beau que fut ce modeste Eden, n'a pu retenir Prouhèze, et cela pour une bonne raison, dit-elle, c'est que "le paradis n'est pas fait pour les pécheurs", ce qu'il leur faut, ce sont les épreuves ; pour tremper cette fine lame qu'est Prouhèze, il fallait non

pas de doux ombrages, mais l'épreuve du Feu. Elle aussi, comme Rodrigue, était prisonnière des murailles étouffantes de son égoïsme, elle aussi avait besoin de ces moyens extraordinaires qui percent des ouvertures dans "cette enveloppe qui chaque jour durcit et s'épaissit". Pélage, en voulant protéger Prouhèze, a empêché l'action de ces Eléments et, selon l'expression d'Honorina, lui a " [bouché] la bouche", l'a enfermée "dans une prison d'impuissance et de désespoir", et l'a retranchée "de Dieu" (Th II, 737-738).

Pélage n'est pas long à comprendre. Cette souffrance, puisque c'est le seul moyen qui puisse ouvrir et libérer Prouhèze, il va la lui fournir ; non comme une vengeance, mais comme un remède salutaire. Sans s'épargner lui-même, du reste, car il a bien en vérité "l'âme assez grande pour l'affranchir" de lui dans la mesure où il peut le faire "sans crime". Ses fonctions de Juge lui ont appris qu'il était obligé de donner une solution à tout litige. Il va se montrer le "meilleur ami du coupable", celui qui peut "apporter quittance^{*}" à Prouhèze en lui donnant, non plus "des fleurs et des fruits" dont elle n'a nul besoin, mais le "fardeau" qu'elle réclame, une "tentation" qui soit pour cette affamée d'héroïsme, plus grande que la tentation mauvaise qu'est pour elle l'appel de Rodrigue. Le Juge quitte alors Honorina pour se tourner vers Prouhèze.

Notons, avant de poursuivre, que l'entretien de Pélage avec Honorina d'abord, avec Prouhèze ensuite, se passe à un "carrefour". Ce carrefour est assez plaisamment camouflé : la demeure d'Honorina se présente comme "le château de X ...", la lettre en forme de croisée des chemins, et Pélage et Honorina s'y rencontrent à "midi", carrefour symbolique de la journée (Th II, 733). Dans la scène suivante, Pélage rencontre Prouhèze devant une tapisserie qui montre la tête "du Crucifix" (Th II, 739). A cet endroit, Pélage joue évidemment le rôle du Juge à la balance. Ce rôle est d'ailleurs rendu beaucoup plus explicite dans la version pour la scène où nous lisons les indications suivantes :

(...) la conversation entre Dona Honorina et Don Pélage vient d'avoir lieu dans la partie gauche du décor (...). La partie droite était cachée par la moitié droite du rideau.

Le passage de la scène précédente à celle-ci se fait ainsi : Don Pélage, debout et occupant le milieu de la scène, ne bouge pas, il tourne simplement sur lui-même de la gauche vers la droite, tandis que la partie gauche du rideau se referme dissimulant Dona Honorina (...), et que la partie droite de ce même rideau s'ouvre découvrant Dona Prouhèze. Ainsi l'action gravite autour de Don Pélage, Juge de sa Majesté. (Th II, 1018-1019)

Ainsi, dans la version pour la scène, l'auteur a voulu rendre plus clair le rôle de "pivot" central de Pélage qui, en sa qualité de Juge est le centre de cette gravitation ("gravis"), de la "pesée" de Prouhèze (faite après consultation avec Honoria/La Sagesse, qui se tenait à sa droite¹) qui va déterminer la décision dont dépend son sort. Pélage commence à adresser à Prouhèze des reproches assez modérés, mais devant son "apathie" (Th II, 739), son ton devient de plus en plus cinglant. Il fait même semblant de croire que si elle a défailli, c'est qu'elle était fatiguée des épreuves que lui infligeait la "guerre continuelle et sans espoir", la croisade qu'ils menaient contre l'Islam en Afrique (Th II, 740). Alors, comme Prouhèze, mordant à l'hameçon, se récrie avec indignation, il l'amène à accepter cette "tentation plus grande" que Rodrigue : la garde de la citadelle de Mogador (Th II, 745) où elle relèvera de ses fonctions Don Camille.

Le roi d'Espagne, cependant, est pris de remords d'avoir laissé Prouhèze s'embarquer pour ce lieu redoutable, d'autant plus que Rodrigue refuse de partir pour l'Amérique comme Vice-Roi si Prouhèze ne revient d'abord en Espagne. Il va donc, suivant la suggestion de Pélage, envoyer à Mogador Rodrigue, porteur d'un message conseillant à la jeune femme de revenir. S'il choisit Rodrigue pour cette mission ce n'est pas par hasard. Bien au courant de l'amour de ce cavalier pour Prouhèze, il veut lui infliger l'épreuve du Feu pour lui tremper l'âme :

(...) Je veux lui fourrer d'un seul coup dans le coeur^{*} tant de combustible qu'il en ait pour toute la vie !

(...)

Il me faut une âme absolument incapable d'être étouffée, il me faut un tel feu^{*} qu'il consume en un instant toutes les tentations

(...)

(...)

Oui, s'il n'y avait pas eu cet amour, il m'aurait fallu y suppléer moi-même par quelque grande injustice. (Th II, 753)

Nous voyons donc ici le roi employer un procédé qui peut sembler très paradoxal. Ce roi que nous connaissons comme Juste (Th II, 688) n'hésite pas beaucoup sur les moyens, dès qu'une fin noble semble les justifier. Notons tout de suite que ces moyens, destinés à faire de Rodrigue un lieutenant digne de prendre sa place en Amérique, ne sont pas très différents de ceux que, dans la "Troisième Journée", Rodrigue lui-même emploiera avec Almagro (Th II, 800).

Rodrigue, embarqué à son tour pour Mogador, se lance donc sur l'Atlantique à la poursuite du bateau de Prouhèze. Mais les gardiens sur-naturels de ces deux amants doivent être à l'oeuvre, car s'ils font tout

pour aider le bateau de Prouhèze qui "file en droite ligne vers le Maroc", ils font tout aussi pour retarder celui de Rodrigue qui "au rebours de courants inconnus et de remous adverses ne réussit qu'avec peine à maintenir sa direction" (Th II, 751). De plus, planté en plein milieu de l'océan, occupant la scène de toute sa hauteur, se tient Saint Jacques, toujours présenté à la fois comme "Santiago" et "la constellation d'Orion qui visite tour à tour l'un et l'autre hémisphère", comme un juste Père distribuant également ses faveurs entre ses enfants. Son monologue est plein d'allusions à son double rôle de pèlerin et de guide. Placé en sentinelle entre les deux Espagnes, il est le "sémaphore" qui indique le chemin, signe planté dans le trou que fait la douleur dans le monde (Th II, 751), tout comme dans le Chemin de la Croix n° 2 où le Poteau fut planté dans un "trou" hors duquel jaillirent "les crânes du premier homme et de la première femme" (ChC, VI). Du haut du ciel, Saint Jacques contemple ces deux bateaux qui se poursuivent et il y voit "Un homme, une femme" qui "tous deux [le] regardent et pleurent", et il leur promet silencieusement : "Je ne vous ferai point défaut". Le Père Jésuite peut être tranquille, il a choisi un bon gardien pour son turbulent frère ! Mais Saint Jacques, s'il va tout faire pour séparer ces amants en ce monde, fera aussi tout pour les réunir dans l'autre et ajoute : "Quand la terre ne sert qu'à vous séparer, c'est au ciel que vous retrouverez vos racines". Déjà, c'est en lui qu'ils peuvent s'unir, dans cette constellation où leurs regards se croisent, et c'est par lui, qu'ils peuvent participer à l'"extase circulaire" de la grande horloge de l'univers qui gravite autour du soleil Central et qui finira bien par les réunir dans son orbite sacrée (Th II, 752).

Les agents de la Providence ont si bien travaillé que, pour empêcher Rodrigue de rattraper Prouhèze, ils ont immobilisé son bateau qui doit louvoyer en zig-zag à la grande fureur du héros (Th II, 755). Dieu, pour le faire "écrire droit", l'oblige en effet à effectuer bien des courbes (Th II, 661). Quand le vent/Souffle se lève enfin, c'est pour lui apporter, comme un avertissement, un "signe avant-coureur" de la volonté divine, l'épave du "Santiago" où a péri le Jésuite, et devant laquelle, Rodrigue tout à coup guéri de sa rage blasphématoire "ôte son chapeau" en signe de respect (Th II, 758).

A Mogador, Prouhèze, accueillie par Camille qui la félicite ironiquement d'avoir "été fidèle à son rendez-vous" (Th II, 759), tient les yeux fixés sur le "tout petit point blanc" que fait sur la mer le bateau de

Rodrigue. Et Camille, celui qui professe aimer tant le feu, la tire en arrière, l'avertissant qu'"on ne peut regarder longtemps sans danger ce gouffre de feu" (Th II, 760).

Loin de Mogador, Musique, de son côté, a enfin rejoint celui qui l'appelait. Mais quel genre de personnage est donc ce Vice-Roi de Naples ? L'auteur nous l'a d'abord présenté en Italie, au carrefour de la chrétienté, près de la "colonne dans la mer qui soutient toute l'Europe (...), qui est le milieu de tout" (Th II, 746), et que ce capitaine combattant pour l'Eglise a estimé son devoir de défendre (Th II, 748-749). Tous ses soldats sont fiers de lui car il leur a appris non seulement à combattre, mais à l'aimer et à s'aimer les uns les autres. Ils déplorent seulement qu'il ne prenne pas assez soin de lui-même, lui qui se " [passe] de tout si facilement" (Th II, 750). Mais, répond le Vice-Roi, comment voudraient-ils qu'il "prenne femme, ayant autour de [lui] de tels amis" (Th II, 750) ?

Or, cette femme, ce soldat du Christ va maintenant la rencontrer. Alors qu'il chassait sur ses terres, en Sicile, avec sa troupe de compagnons, il a eu la bonne idée "tout à coup de les quitter tous", et de suivre le "petit chemin engageant" qui semblait l'inviter. Il ne savait pas ce qu'il trouverait au bout, mais il n'a pas été déçu : car c'est là, dans une merveilleuse grotte décorée de fleurs roses, qu'il a trouvé Musique qui l'attendait (Th II, 760).

Le décor de cette scène 10 est l'un des plus beaux et des plus symboliques qui soient. C'est le paysage de l'âme de Musique, paysage qui reprend et confirme les signes de grâce que nous avons décélés en elle au cours de la "Première Journée". Tout ce qui peut exprimer à la fois l'Eau divine et la Parole musicale s'y trouve, en même temps que tout ce qui exprime la pureté, la virginité de Musique. Car notons-le, cette forêt est "vierge" ; mise non pas sous le signe passionnel du soleil de Midi, mais sous celui de la virginale Artémis, la lune, celle que déjà chantait Audivine dans La Ville I, "un éclatant clair de lune" qui baigne de sa lumière ce tableau féérique. L'Eau vive est là partout : "Un ruisseau" qui s'échappe de la grotte, des "eaux courantes", et au loin, "la mer". La Parole s'y exprime, comme dans la "mer gazouillante" de Ligier (Th I, 399) ou les "eaux jasantes" d'Orso (Th II, 503), par le "bruit innombrable" de ces eaux courantes. Le Feu, lui-même, ne manque pas pour compléter ce tableau de la Grâce. Mais comme cette Grâce-ci est la Miséricorde que mérite ce Vice-Roi déjà juste, ce n'est pas le Feu pénal, le glaive dévorant qui se tient pour l'instant dans

l'Enfer de Mogador. "Moi", dit la douce Musique, "je ne fais qu'un tout petit feu" (Th II, 760), non pas pour brûler, mais pour réchauffer, pour faire la "tisane" de "fleurs de citronnier" qui sera la coupe de "Délices"² de celui qu'elle aime. Notons aussi que si cette Musique va immanquablement éveiller l'amour dans le coeur du Vice-Roi, ce sera l'amour le plus pur, réservant les "autres mystères" pour " plus tard quand Dieu [les] aura unis" (Th II, 766). Si le Vice-Roi, à la fin de la scène, s'étend pour dormir auprès de celle qu'il aime, c'est seulement en lui "donnant la main". Car tout ce qu'il veut c'est pouvoir écouter "au fond de [son] coeur, cette note si pure et si touchante" (Th II, 765), et il a été bien averti que s'il tentait d'embrasser la jeune fille, "alors [il n'entendrait] plus la musique !" (Th II, 766). Mais avant cela, nous voyons comment Musique apporte sa douceur et sa consolation au Vice-Roi. Elle lui fait dire ce à quoi il pense, et il déverse devant elle tous les "amers souvenirs" de son coeur (Th II, 762) :

(...) ces solliciteurs qui m'assiègent, la justice à rendre
contre des femmes qui pleurent,

Tout le mal que j'ai fait sans le vouloir ou le voulant à
moitié.

(...)

(...) cette expédition qu'on m'a dit de préparer contre les
Turcs.

(...)

Ces mesures de bienfaisance (...) qui ont si mal tourné.
Les usuriers à qui j'ai dû emprunter (...). (Th II, 763)

Oui, pauvre Vice-Roi, il a de quoi se tourmenter dans l'accomplissement de sa mission ! C'est pour cela, sans doute, que Dieu lui a envoyé cette Miséricorde pour laver et panser ses plaies, pour vider ce coeur de tous ses troubles et pour s'y installer comme une Musique intérieure. C'est en effet, ce qui va se passer :

MUSIQUE. - Quand je vous ordonne de faire silence, qu'est-ce qui arrive ? alors vous entendez. (...)

(...) Qu'est-ce que vous entendez ?

LE VICE-ROI. - Une faible musique. (Th II, 763)

Nous comprenons à présent pourquoi l'on appelait Musique cette Dona Délices qui, bien que portant toujours une guitare, n'en jouait jamais. C'est que son chant n'est pas extérieur, mais intérieur. "Mon chant", dit-elle, "est celui que je fais naître" (Th II, 763). Musique

accomplit sur le Vice-Roi cette action dont elle avait parlé à sa cousine Prouhèze. Elle perfectionne son "entendement", elle lui ouvre l'"ouïe" et il s'écrie tout à coup :

La divine^{*} musique est en moi
(...)
(...) ce sont mes oreilles tout à coup qui se sont ouvertes !
(Th II, 764)

Déjà pourtant, il s'inquiète. Qui sait, se demande-t-il si le lendemain il ne sera pas redevenu sourd avec tous les soucis qui l'attendent, "tous ces grincements affreux" où lui qui n'a "point l'oreille docile" ne sait distinguer qu'un "désordre discordant" (Th II, 765). Mais Musique le rassure : si désormais elle existe avec lui, il ne sera "jamais assez sourd pour ne point [l'] ouïr" (Th II, 765). Ne la connaissait-il déjà pas avant de la rencontrer ? N'était-elle pas déjà avec lui, dans ses moments de repos ? Il en convient. Oui, autrefois déjà [il l'écoutait] du fond de [son] jardin de Palerme" ; à travers ce "jet d'eau", et "cet oiseau qu'on entend quand il s'est tu", c'était déjà elle et nulle autre (Th II, 765). Elle-même, cette grâce musicale, cette "Colombe" dont elle porte le signe, n'est-elle pas bien heureuse d'avoir pu trouver quelqu'un pour l'aimer ? "Sans toi", dit-elle au Vice-Roi, "l'oiseau serait mort, la tête sous l'aile dans sa cage". Echange merveilleux que celui de ces amants. Il lui a donné "le bonheur", et elle a pu lui donner la "joie". Mais cette joie, le Vice-Roi, "coeur" juste et généreux, ne la recevra que pour mieux la rendre : il va la distribuer autour de lui, et c'est "sur le visage des autres" que Musique "la verra" (Th II, 765-766). Désormais Musique sera installée dans ce "coeur", ayant trouvé là sa place toute petite mais si essentielle, celle de gardienne de cette "oreille docile", par où passera l'accord qui unira le Vice-Roi à son créateur dans ce "vaste concert qui [lui] donne tant de joie" (Th II, 765).

Nous avons bien besoin de cette halte rafraichissante dans ce lieu de "Délices", avant de regagner l'Enfer brûlant de Mogador où l'autre côté de la Grâce, la Justice du Feu pénal, est incarnée par Prouhèze, l'Epée qui se tient entre les deux emmurés, Camille et Rodrigue, dont elle a pour mission de dévorer la carapace d'orgueil et d'égoïsme. Pour symboliser cet enfer l'auteur a fait se confronter les deux rivaux dans une chambre de torture, au fond de la forteresse. Le décor de cet

endroit sinistre est bien significatif. On peut y reconnaître non seulement un lieu de supplice, mais un confessionnal³, avec sa "fenêtre qu'on ne voit pas", son "grand rideau d'étoffe noire" où autrefois "se tenait le Juge, le spectateur inconnu curieux de surveiller à la fois la victime et le bon fonctionnaire chargé de travailler icelle" (Th II, 766-767). Dans cette optique, le Juge caché est Dieu ; le bon fonctionnaire est le prêtre, et la victime celui qui est obligé de s'humilier et de confesser ses fautes. Sur un niveau plus apparent le Juge caché est Prouhèze qu'un voile noir d'interdiction sépare de Rodrigue, comme jadis la charmille du jardin de Pélage la séparait de Camille ; le confesseur est ici ce cruel Camille qui va mettre Rodrigue à la question ; et la victime est Rodrigue qu'il obligera à regarder la vérité en face. Rien ne manque à ce tribunal où le Juge caché se tient entre l'accusateur public et le coupable. Car Camille, "mêlant son ombre à celle de Don Rodrigue", a fait de cette ombre projetée vers le mur où se trouve "ce rideau" que Rodrigue regarde, un signe en forme de Croix. "Voyez", lui dit-il, "nous ne formons plus qu'un seul personnage avec plusieurs têtes et trois^{*} bras" (Th II, 767). Ce tribunal a même sa balance, la "poulie avec un bout de corde" suspendue au plafond de cette "salle étroite et voûtée", qui va servir à effectuer la "pesée" du pénitent.

Devant Rodrigue accablé par le mot de refus que lui a fait parvenir Prouhèze, Camille va pouvoir accomplir sa mission de bourreau et il accable sa victime de sarcasmes :

Elle ne vous aime pas et je vous en vois tout étonné, mais est-ce que vous l'aimiez⁴ ? Il ne tenait qu'à vous de la prendre.

Vous vouliez satisfaire à la fois votre âme et votre chair, votre conscience et votre penchant, votre amour (...), et votre ambition.

(...) cette Amérique au fond de vous, plus ancienne que ce visage de femme (...) !

Vous vouliez sournoisement vous placer dans un tel état de tentation qu'il n'y aurait presque plus eu de faute à y céder ! (...)

Quoi de plus vertueux que d'obéir au Roi ? de rendre une dame à son époux et de la dérober à un ruffian ? Et tout cela en se sacrifiant soi-même !

(...)

Tout le monde aurait eu sa part^{*}, tout cela était satisfait d'un seul coup. (Th II, 770-771)

Rodrigue, devant ce cruel confesseur, ne peut que murmurer à mi-voix : "Toutes ces choses il était bon et salutaire^{*} que je les entende" (Th II, 771). La seule chose qu'il trouve à dire pour sa défense, c'est

qu'il n'a pas choisi l'amour qu'il ressent pour Prouhèze. Cet amour, dit-il, s'est attaqué à lui comme "la lèpre^{*} ou toute autre maladie dévorante^{*}. Prouhèze se confirme donc bien ici comme le signe non seulement de l'Epée, mais du Feu dévorant, cette lèpre qui, nous l'avons vu à propos de l'Empereur de Chine et de Violaine, est celle que l'auteur, dans sa poésie "Aux lépreux de l'Hôpital Saint Louis" a comparée au "tison" qui brûle les "quatre coins de la maison" pour purifier les passages "à demi comblés" et faire venir la "Grâce de Dieu" (Po, 782). Prouhèze a bien exécuté son contrat : à Rodrigue qui lui avait apporté "tout ce qu' [il avait] ", ce fardeau au poids si "lourd", elle a donné "en échange" un ordre de partir qu'il accepte (Th II, 772-773). Ce n'est pas seulement sur Rodrigue, du reste, que Prouhèze exercera l'action du Feu pénal car, si elle demeure aux côtés de Camille, ce n'est que pour mieux le garder, et le "bien" qu'elle peut lui faire est d'une telle sorte qu'il effraie Camille lui-même et qu'il lui "paraît plus redoutable que le mal" (Th II, 773).

Rodrigue reprend donc la mer, se rendant à l'appel de sa mission en Amérique, et laissant Prouhèze accomplir la sienne sur ce Camille au "teint un peu sombre" qui représente l'Afrique. Mais, avant de quitter Mogador, Rodrigue et Prouhèze se sont reconnus dans une brève étreinte. Etreinte toute symbolique, sans doute, puisque leur rencontre a eu lieu sur un chemin de "garde", ce dernier mot suggérant à la fois la réserve des amants et la présence de l'Ange Gardien de Prouhèze. Au cours de cette étreinte, l'épée de Feu de Prouhèze a pénétré dans le coeur de Rodrigue et, en se retirant, l'a laissé blessé à jamais. Les amants se sont alors quittés et l'"Ombre Double" qu'ils ont un instant projetée contre le mur se lamente : pourquoi, se demande-t-elle, ne l'avoir créée que pour mieux la désertier ? Et cette Ombre ne symbolise-t-elle pas le corps des amants, la partie non lumineuse de leur être, condamnée à la séparation ?

Mais la lune miséricordieuse contemple, du haut du ciel, ces amants séparés et verse sur eux une lumière consolatrice. "Toutes les créatures à la fois, tous les être bons et mauvais sont engloutis dans la miséricorde^{*} d'Adonaï !" (Th II, 778). Ce n'est plus l'heure du Feu, maintenant que le sacrifice a été consenti, c'est l'heure de l'Eau de la Grâce qui est, nous le savons, Lune, Minuit sacré, lac, lait et larmes. C'est pourquoi, à ce personnage humain que représente aussi Prouhèze, à cette pauvre femme qui souffre, la Lune apporte un adoucissement :

Une lumière (...) pour que l'âme vivante y boive (...) à l'heure de son repos pour qu'elle y baigne et boive.

(...)

L'heure de la Mer de Lait est à nous ; si l'on me voit si blanche, c'est parce que c'est moi Minuit, le Lac de Lait, les Eaux*.

Je touche ceux qui pleurent avec des mains ineffables
Soeur, pourquoi pleures-tu ? N'est-ce point ta nuit nuptiale aujourd'hui ? (...) et où donc pensais-tu la passer avec Rodrigue autre part que sur la croix ? (Th II, 778)

La Lune, elle-même, nous confirme que l'étreinte qui a uni Prouhèze à Rodrigue ne fut que celle de leurs âmes :

Il ne s'agit pas de son corps ! mais ce battement sacré par lequel les âmes* l'une dans l'autre se connaissent sans intermédiaire, comme le père avec la mère dans la seconde de la conception : c'est ce que je sers à manifester.

Je la dessine avec mes eaux où elle baigne. (Th II, 778)

Et l'enfant qui va naître de l'étreinte spirituelle de Prouhèze et de Rodrigue, cette enfant conçue dans ce "battement sacré" et qui se dessine déjà dans l'Eau de la Grâce, ne sera-t-elle pas celle que l'on appellera "Sept-Épées", la fontaine de Grâce jaillie du coeur percé par "cette Epée" ? En effet, elle aura beau être la fille de Camille, selon la chair, lui-même reconnaîtra en elle l'enfant spirituelle de Prouhèze et de Rodrigue (Th II, 834). Et l'Eau sera toujours l'Elément naturel de cette enfant que nous ne rencontrerons jamais que sur un bateau, ou nageant dans la mer :

Pour l'instant, Prouhèze, l'Épée retirée du coeur de Rodrigue, gît toute ensanglantée. La mort du sacrifice, dit-elle, est tout ce qu'elle peut donner à Rodrigue (Th II, 779) et ce n'est que quand tout le sang aura coulé de cette blessure, quand Rodrigue crucifié par elle connaîtra son "vide impitoyable", qu'elle pourra le donner à Dieu découvert et déchiré pour que Dieu le remplisse dans un coup de tonnerre, c'est alors " [qu'elle aura] un époux", et qu'elle verra "sa joie" (Th II, 780). C'est ainsi que parle Prouhèze, et la Lune lui "baise le coeur".

Cette même lune contemple aussi Rodrigue dans son bateau qui, l'Épée retirée de son coeur :

(...) dort (...),

Le sommeil sans bords d'Adam (...).

Car comme Adam dormait quand la femme lui fut enlevée du coeur, n'est-il pas juste que de nouveau il

Dorme en ce jour de ses noces (...) ?

(...)

Et lorsque son âme s'est séparée de lui dans ce baiser

(...)

(...) Tout ce qui pouvait être donné, c'est fait. Un des côtés par où l'être est limité a disparu. (...). (Th II, 780-781)

Rodrigue, dans sa douleur, s'adresse à cette Prouhèze qui l'a ainsi blessé :

"O femme, tu l'as découverte, cette place (...) La voilà donc au fond de moi cette blessure que tu ne pouvais me faire que les yeux fermés⁵ !

"C'est toi qui m'ouvres le paradis et c'est toi qui m'empêches d'y rester. (...)

"Chaque pulsation de ton coeur avec moi me rend le supplice, cette impuissance à échapper au paradis dont tu fais que je suis exclus.

"Ah ! c'est en cette blessure que je te retrouve ! C'est par elle que je me nourris de toi comme la lampe fait de l'huile,

"De cette huile dont brûlera éternellement cette lampe qui ne réussit pas à en faire de la lumière". (Th II, 781)

On voit en combien l'action de Prouhèze sur Rodrigue est parallèle à celle de Musique sur le Vice-Roi. Toutes deux occupent dans celui qu'elles aiment une place au-dessous du "coeur" et se tiennent à une ouverture qu'elles élargissent. Toutes deux se donnant et se retirant tour à tour impriment à ce coeur un mouvement iambique. Mais Musique, dont le vrai nom est "Délices" (Th II, 704), représente le côté aimable de la Grâce : l'ouverture qu'elle perfectionne n'est qu'une "ouïe" apte à mieux capter le concert des Eaux jasantes. Tandis que Prouhèze, dont l'autre nom est "Merveille" (Th II, 669 ; 670), évoque plutôt, dans le sens vieilli de ce mot, les moyens extraordinaires que cette Grâce doit employer sur certaines créatures. Le nom de Prouhèze fait aussi penser à "prouesse" et suggère cette action héroïque et cruelle, ce coup de glaive qui pratique l'ouverture par où va passer un Feu sur lequel Prouhèze ne fera que jeter son "huile" (Th II, 781) pour mieux l'activer, pour se faire plus dévorante encore, quitte à donner pour cela sa propre substance.

Ah ! pauvre Rodrigue, il avait bien besoin pour reprendre des forces que la miséricordieuse Lune "lui baise le coeur" (Th II, 781). C'est ici, pour plus de compréhension de ce geste, que je renvoie le lecteur une fois de plus aux "Lépreux de l'Hôpital Saint Louis", à cette lèpre dévorante, à ce feu qui a mis "le tison aux quatre coins de la maison", car, dès que cet office est achevé, la Grâce de Dieu se transforme en

"eau fraîche" et elle dit, développant les paroles mêmes de la Lune à Prouhèze et à Rodrigue :

Toute la maison est en feu !
Mais toi, mon enfant, n'aie pas peur !
C'est moi, Je suis le Seigneur.
Celui que Je tiens dans mes bras
Il est là et Je suis là.
Tu souffres, mon enfant, tu pleures !
Et Moi, Je te baise le coeur* ! (Po, 782)

x x

x

La "Première Journée" avait été celle des départs loin de cet Eden primitif que représentait la maison de Pélage. Il en est parti Camille, ce double de Rodrigue, appelant Prouhèze, et il en est parti Prouhèze, l'Eve que cet Adam poursuit et appelle, et qui se présente sous l'aspect à la fois de la tentation, et du glaive Justicier qui s'abat sur celui qui porte la main sur elle. Et, des montagnes dominant ce jardin, le Juge a laissé s'échapper de ses mains une Colombe, cette Musique destinée à consoler la créature blessée et à lui baiser le coeur. Déjà la fonction complémentaire de Prouhèze/Glaive et de Musique/Source jasante s'était dessinée dans la conversation entre les deux cousines (Th II, pp. 708 ; 709 ; 710). Maintenant cette fonction s'est confirmée dans l'action que l'une a exercée sur le Vice-Roi de Naples, et l'autre sur Camille/Rodrigue.

Le Juge à la balance a fait plusieurs apparitions dans cette "Deuxième Journée". D'abord incarné par Pélage lui-même qui a consulté Honoria/Pallas pour décider du destin de Prouhèze ; puis par Saint Jacques, le grand Sémaphore planté au milieu de l'océan et qui est venu manifester son nom, comme un avertissement à Rodrigue, sur l'épave du "Santiago" qui avait rejoint le bateau du héros avant que celui-ci n'aborde Mogador ; ensuite par le Vice-Roi de Naples, ce capitaine si noble, tourmenté de devoir rendre la justice contre des femmes qui pleurent (Th II, 763) ; et enfin par le Juge invisible qui assiste au supplice que s'infligent mutuellement Camille et Rodrigue dans le petit cabinet de torture de la forteresse. Chacun est pesé selon ses mérites et reçoit parfois la joie, le plus souvent la douleur pour salaire. On voit le Paradis de la Sicile s'opposer symétriquement à l'Enfer de

Mogador. Ce n'est sans doute pas sans arrière-pensée que l'auteur a choisi ce pays de Sicile pour cadre à l'épisode enchanteur de Musique : une "sicilienne" n'est-elle pas une composition musicale de caractère pastoral ? Chez Claudel, rien n'arrive par hasard. Notons aussi le "coup de tonnerre" qui annonce et qui marquera le moment où Prouhèze pourra vraiment remplir le vide créé dans Rodrigue et verra la Joie de son époux (Th II, 780). Nous en retrouverons l'écho plus tard.

Les personnages surnaturels continuent à envahir de plus en plus ce théâtre : Saint Jacques ; l'Ange Gardien probablement présent sur ce chemin de "garde" où les amants se sont rencontrés ; l'Ombre Double souffrante ; la Lune consolatrice des affligés. Si l'Ombre reste ambiguë, la Lune, elle, est ici complètement positive et il semble qu'on pourrait difficilement la prendre pour autre chose que la Grâce dont elle rassemble tous les signes : Eau Lumineuse, Mer de Lait, etc.

Aucune "fin de la recherche" dans cette journée où personne ne meurt et où les héros sont "en route". Pour le Vice-Roi de Naples, le repos de Sicile n'est qu'une halte rafraîchissante parmi ses durs labeurs ; pour Rodrigue et Camille, ces deux larrons, la confrontation de Mogador n'est qu'un moment d'arrêt sur le chemin du calvaire.

Du point de vue des images, il faut admirer l'ingéniosité et même le génie avec lequel l'auteur, à partir des mêmes structures, arrive à en renouveler sans cesse le jeu. Peut-on imaginer un carrefour plus délicieux que celui de la forêt de Sicile ? Plus inattendu que ce sombre confessionnal de Mogador ? Et que dire de cette petite Sept-Epées qui de loin s'annonce, conçue dans la douleur, baignant dans l'eau des grandes larmes et de la Grâce ?

CHAPITRE XVIII

LE SOULIER DE SATIN - TROISIEME JOURNEE

Dans cette "Journée", le désordre le plus évident est celui que présentent les peuples en proie soit à l'hérésie, soit au paganisme. Dans la "Première Journée" déjà nous avons eu un aperçu de ce désordre dans les rapports fâcheux que le Roi d'Espagne avait reçus d'Amérique, "cette pépinière chaotique" où il avait délégué Rodrigue, et également dans la guerre contre l'Islam évoquée par Camille devant Prouhèze. Dans la "Deuxième Journée", ces thèmes avaient été repris par la conversation entre Pélage et Prouhèze (scène 4), et entre Pélage et le Roi (scène 7). Dans cette "Troisième Journée", ce désordre prend des proportions plus étendues. Il se manifeste dans l'hérésie hussite de Bohême (scène 1) ; les exactions de Camille en Afrique (scènes 4, 10, 13) ; la rébellion d'Almagro en Amérique (scène 3) ; enfin derrière l'Amérique, dans un autre monde qui est une "image du Purgatoire" (Th II, 825) : celui des peuples compartimentés qui attendent, dans l'obscurité, d'être évangélisés : L'Inde, ce triangle qui cuit sur place ; la Chine, ce cercle qui piétine la boue ; le Japon, ces îles qui se déchirent dans la tempête et le feu ; ces peuples qui gémissent et attendent le Messie, le visage tourné vers le soleil levant (Th II, 825). A tous ces désordres réels, il faut même ajouter le désordre burlesque que croit voir en Amérique Don Léopold Auguste de l'Université de Salamanque qui voit la noble langue espagnole dégénérer dans la bouche des soldats d'outre-Mer et devenir une langue sans professeurs qui est "comme une justice sans juges" (Th II, 792).

A ces maux, une série de croisades va tenter de porter remède. L'hérésie hussite sera maîtrisée par le Vice-Roi de Naples, devenu l'époux de Musique ; les excès de Camille seront tempérés par l'influence de Prouhèze qui, devenue veuve et isolée à Mogador, a fini par l'épouser ; la rébellion d'Almagro sera mâtée, à sa façon, par Rodrigue, et nous savons que Rodrigue, après avoir percé le Canal de Panama qui ouvre la route vers l'Extrême-Orient, ira visiter ces peuples comme un précurseur de la Lumière. Cette "Journée" est donc placée sous le signe de l'action missionnaire, celle de l'Eglise qui se veut vraiment "Catholique", c'est-à-dire universelle. Finalement, à toutes ces nobles missions viendra

s'ajouter la mission burlesque de Léopold Auguste qui donnera sa vie pour l'amour de la "délicieuse grammaire" (Th II, 792).

Voyons dans le détail comment ces diverses missions s'accomplissent. Tout d'abord transportons-nous à Prague où le Vice-Roi de Naples vient de remporter la victoire de la Montagne Blanche et où son épouse, Musique, qui attend un enfant, prie dans l'Eglise de Saint Nicholas. Elle ne s'y trouve pas seule, car des Saints se manifestent tour à tour dans cette église pour s'unir à sa prière pour les peuples de l'Europe Centrale, dans la communion des Saints. L'état de désordre de cette Europe Centrale en proie à l'hérésie est surtout évoqué par Saint Denys qui décrit tristement cet "abîme", ce "purgatoire" où les âmes s'empêtrant dans "la nuit" et "dans l'absence de toute direction" (Th II, 788). Selon lui ce "lourd mercure" est le "véritable niveau humain" (Th II, 788-789) et pour en arracher le vaisseau de l'Europe, le Saint va se placer comme guide à sa proue, lui donnant comme fanal de Lumière, sa tête coupée.

L'espoir subsiste cependant et s'exprime par la bouche d'un fantaisiste Saint Adlibitum, le patron de Dona Musique, sans doute, puisque c'est son nom qui permet de jouer un passage musical dans le mouvement que l'on veut et non pas suivant les Lois rigides d'un métronome. Ce Saint, au lieu de se lamenter avec Saint Denys sur le bas niveau de la Caspienne, tourne ses regards vers la beauté de cette contrée, vers tous les signes de promesse où l'on retrouve les trois Eléments de la Grâce. Il y voit les sources, les fleuves, et surtout le beau Danube qui lui paraît couler vers le Paradis. Qu'importe le désordre actuel, dit ce patron de la "mesure" souple, ne fallait-il pas faire place nette pour que "le Vent de Dieu y souffle"* ? Et ce fleuve coule vers l'Est, dans la direction de la Chaldée et d'Ur, dans le bon "sens", vers le pays du soleil, du printemps, de la rose, des chants de rossignol ; vers la "Patrie" où tend son coeur (Th II, 790) !

Pendant que tous ces Saints se préoccupent ainsi de la Bohème, Musique, au centre de l'église et devant le chœur sombre où brille une lampe d'espérance, joint ses prières à celle des Saints. N'est-elle pas la réponse à la prière de Saint Denys ? Car Saint Denys déplore que nul ordre rétabli par une victoire humaine puisse jamais être autre que provisoire. Il sait que toute Loi ne convient, même si elle est excellente, qu'à un moment donné de l'histoire du monde ; de sorte que sans cesse il faut réinventer cette Loi, non comme un système figé, mais comme une mesure organique qui suit le rythme toujours changeant de la

mélodie du monde. Ainsi, il explique :

Cependant que l'Occident concerte quelque'une de ses belles géométries, quelque loi, quelque système (...),

Tout à coup l'humanité est devenue distraite, (...) elle a perçu la flûte neuve,

Elle ressent que la mélodie de ce monde (...) a changé, que la mesure n'est plus ça, un mot d'ordre différent lui est communiqué chez ces Anges (...),

Car il n'y a d'ordre qu'au ciel, il n'y a de musique sinon là que celle de ce monde empêche d'entendre. (Th II, 788)

C'est cette "musique du ciel", cette "mesure" sacrée sans cesse changeante car adaptée au mouvement constamment renouvelé de l'histoire du monde, que le personnage de Dona Musique représente et sa fonction va être de la communiquer à ce peuple (Th II, 787). Le Vice-Roi son époux représente la Loi immédiate. Il a dû se faire un glaive cruel de Justice, pour obliger "tout ce chaos à s'arrêter". Mais il a eu soin d'amener avec lui son épouse, la miséricordieuse Musique, pour panser les plaies de ce peuple blessé. C'est pourquoi Musique prie Dieu en ces termes :

Mon enfant est en moi et nous sommes ensemble avec vous,
Et nous prions tous à la fois pour ce pauvre peuple effaré et blessé (...) afin qu'il se laisse panser (...).
Que la colère et la peur, la douleur et la vengeance,
Cèdent aux mains enveloppantes de la neige et de la nuit.
(Th II, 784)

Cette Dona Musique dans son "grand manteau de fourrure" (Th II, 782), n'est-elle pas cette couverture de neige qui recouvre la Montagne Blanche et fait oublier les misères de la guerre ? Elle qui est sous le signe de l'Eau a su se faire neige pour mieux purifier et envelopper ce pays de ses douces mains.

Ainsi recouverte du manteau de Miséridorde de cette Madone, la Bohème est en bonne voie de guérison. Si cette Dona Délices s'est arrêtée là, elle qui personnifie la Musique selon Saint Adlibitum, n'est-ce pas pour inspirer à cette Bohème cette admirable musique tzigane qui s'improvise en se jouant et qui, comme elle, a le pouvoir de s'accorder à la mélodie du monde pour toucher les coeurs ? Alors la généreuse Musique termine sa prière par sa suprême offrande :

Mon Dieu (...) je vous donne mon enfant (...)
C'est en lui que je me multiplie comme un grain de froment *1

qui nourrira des peuples entiers, c'est en lui (...) que je tends les mains (...) à ces peuples (...)

Qu'importe le désordre et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose (...)

Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues,

(...)

Ce livre qui n'aura son sens* que quand il sera fini.

(...)

Mon Dieu, faites que cet enfant en moi que je vais planter* en ce centre de l'Europe soit un créateur de musique et que sa joie à toutes les âmes qui l'écoutent serve de rendez-vous*.

(Th II, 789-790)

Paroles mémorables, les dernières que prononce Musique dont le rôle se termine ici. Elle aussi reprend le thème du "sens du sens" : dans ce monde ambivalent, même le désordre peut être positif, quand il est tourné dans la direction du rétablissement de l'ordre. Elle sait, elle qui est Mélodie, que tous les "mouvements" du grand Compositeur, les adagios tout autant que les allégros, trouverons leur justification et leur résolution dans l'accord final.

Musique est arrivée au bout de sa recherche qui était celle d'une Justice miséricordieuse, non pour elle-même, mais pour son roi, pour le peuple de Bohême, pour toute la Chrétienté à qui elle va donner son fils, Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante. Ce conquérant, du reste, sera un des héros de la "Quatrième Journée". Son bateau sera le lieu de rendez-vous de ceux qui voudront joindre la croisade contre les Turcs. L'arrivée de Sept-Epées y sera célébrée par un coup de canon qui avertira Rodrigue que son enfant est sauvée et sera le signe de la délivrance des "âmes captives" (Th II, 948).

Ajoutons tout de suite que ce retentissant signal sera aussi le dernier accord de cette suite en quatre mouvements qu'est Le Soulier de Satin. Car Claudel, comme le Créateur, a lui aussi écrit dans un apparent "désordre", comme un morceau où tout semblerait "improvisé dans l'enthousiasme" (Th II, 663). Naturellement, et nous le verrons bien, ce désordre n'était qu'apparent. Pour le Poète comme pour Dieu, "ce livre (...) n'aura son sens que quand il sera fini" et qu'"une image aux dernières lignes [viendra] réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revifier maintes figures à moitié faites et qui attendaient l'appel" (Th II, 789-790).

Après avoir plané si haut, nous avons peut-être besoin de reprendre pied à terre, ou plutôt sur mer, car c'est à un carrefour maritime, celui

où le 10° Lat. N. coupe le 30° Long. 0, que l'auteur nous transporte. A ce carrefour, Claudel va s'amuser à parodier ses propres thèmes et c'est ici que prend place l'épisode burlesque d'une croisade de fantaisie, menée par une sorte de Don Quichotte de l'Atlantique, le Professeur Léopold Auguste, parti sauver la "délicieuse grammaire" tombée aux mains des soudards (Th II, 792). Son héroïsme était indispensable car, comme il l'explique à Don Fernand, "une langue sans professeurs, c'est comme une justice sans juges^{*}, comme un contrat sans notaire"^{*} (Th II, 792). Tout désordre, selon lui, naît du rejet du "bon sens"^{*} et de la "mesure"^{*} (Th II, 791). Comme l'a dit Pedro de las Vegas : "La tradition, tout est là !" (Th II, 793). Léopold et Fernand évoquent avec réprobation Colomb et tous ceux qui ont bouleversé les anciennes lois et connaissances. Ce n'est certes pas qu'ils soient rétrogrades, disent-ils, et Léopold s'exclame, citant le "solide" Pedro : "Qu'on me donne du nouveau. (...) / mais qui soit exactement semblable à l'ancien !" (Th II, 796). Don Fernand ne peut retenir son admiration devant cette formule qui présente l'équilibre merveilleux de la balance traditionnelle et s'écrie : "ô parole vraiment dorée ! (...) / Heureuse opposition de termes qui se contrepèsent !" (Th II, 796).

Ils discutent alors une autre "balance" qu'ils jugent complètement ridicule, celle que Rodrigue, devenu Vice-Roi des Indes, projette de construire à Panama, entre les deux océans. Don Fernand explique :

Il s'agit (...) d'une espèce de chemin
Par lequel au moyen de cables et de je ne sais quelles manigances
hydrauliques
On ferait passer les navires (...) d'une hémisphère à l'autre.
(Th II, 797)

Léopold et Fernand se lamentent de concert sur la façon dont le Vice-Roi s'y prend pour régenter son Amérique. Mais peut-être pourrait-on amener Rodrigue à se donner congé en lui remettant enfin la lettre d'appel que Prouhèze, devenue veuve, lui adressa il y a dix ans, et qui a passé de main en main sans lui parvenir. Don Léopold se charge de la lui remettre (Th II, 797-799). Hélas ! lettre fatale ! A peine arrivé à Panama, ce défenseur de la Grammaire sera frappé d'un coup de soleil, un "trait^{*} de l'archer Apollon", qui le couchera "tout noir sur le pavé" (Th II, 806) donnant ainsi à ce héros une fin digne de sa recherche. Il faut noter ici la manière dont l'auteur, en veine de gaieté, se sert du même réseau d'images pour parodier ses propres thèmes. Il est aussi intéressant d'observer que Claudel n'a pas attendu la "Quatrième Journée" pour

introduire dans son drame des scènes burlesques.

Examinons cependant la façon dont le Vice-Roi maintient l'ordre sur le continent qui lui a été confié. Almagro, un conquérant qui voulait posséder la terre et s'était taillé une part de l'Amérique a été capturé par Rodrigue qui menace de le pendre "comme il convient à un traître", a incendié ses plantations et regarde avec joie le "feu qui dévore" cette oeuvre (Th II, 801). Pourtant, devant le grief d'Almagro, Rodrigue tout à coup, rend hommage au "jugement", au "sérieux", à la "justice" d'Almagro pour ses subordonnés, tout en lui reprochant son orgueil et son "injustice" pour son supérieur, le Vice-Roi lui-même. En fait, maintenant qu'il a puni Almagro en détruisant son bien illégitime, il va le consoler en lui donnant "une part" presque semblable à la sienne, "toute l'Inde au Sud de Lima" (Th II, 804). Mais voici les termes du contrat : cette terre, le moment n'est pas encore venu de la labourer à la charrue ; il faut d'abord la défricher avec "le glaive" de feu (Th II, 803). En échange de cette part, ce que Rodrigue réclame d'Almagro c'est de subir une mort héroïque, blessé, sur un "autel", sous le Souffle d'un ciel plein d'étoiles, comme un martyr qui mettra son "poids" au "centre" du Plateau :

Je ne veux pas que tu meures dans un lit, mais navré de quelque bon coup, seul au sommet du monde, sur quelque cime inhumaine, sous le ciel noir plein d'étoiles, sur le grand Plateau (...) au centre* de l'épouvantable Plateau* que nuit et jour ravage le Vent* planétaire ! (Th II, 804)

Alors Almagro, sans peut-être en réaliser toute la portée, signe ce contrat par deux mots : "J'accepte" (Th II, 804).

Nous nous souvenons que le roi d'Espagne n'avait pas hésité pour purifier son délégué, à le soumettre au Feu d'un grand amour et, s'il l'avait fallu, au Feu d'une "grande injustice" (Th II, 754). Rodrigue agit ici avec Almagro de la même façon que son roi avec lui. Il le fait passer par l'épreuve du Feu. Rien d'étonnant à ce que dans la colonie espagnole d'Amérique certains aient envie de se débarrasser de lui.

A Panama, dans le palais du Vice-Roi, nous retrouvons Rodrigue écoutant distraitemment la mauvaise musique d'un petit orchestre qui traduit les sentiments de cette fausse Dona Musique que joue Isabel, tenant une guitare et assise à ses pieds (Th II, 826). Dépitée de voir que Rodrigue ne l'écoute que quand elle prend la voix de Prouhèze (Th II, 829), Isabel lui remet la fameuse lettre d'appel (Th II, 832)

et Rodrigue, tout en trouvant toutes sortes de bonnes raisons pour justifier son départ (Th II, 843), n'hésite pas à abandonner son Amérique pour y répondre. Pour mieux montrer, sans doute, qu'il a bien accompli sa mission et mérité ce congé, il évoque le travail qu'il vient d'accomplir à Panama et qui a libéré le monde autrefois "verrouillé" (Th II, 843). Nous retrouvons dans la description qu'il en fait les thèmes de la balance distributrice, ainsi que de la musique qui assure l'harmonie de tout organisme :

Cette chose que tous les esprits raisonnables refusaient avec fureur, elle vit, elle marche ! Tout ce grand corps de cordes, de poulies et de contre-poids^{*}, cela grince d'une rive à l'autre dans sa triomphale absurdité (...)

(...)

J'ai créé le passage central, l'organe commun qui fait de ces Amériques éparses un seul corps.

Je tiens la position médiane (...),

Cette barre (...) cette clef^{*} qui donne à tout moment raison à l'ensemble contre chacune de ses parties.

C'est cette clef que je m'en vais remettre entre les mains du Roi d'Espagne. (Th II, 844)

Résistant aux supplications de Ramire qui le conjure de rester (Th II, 845), Rodrigue confie son Amérique à ce "Roland" pour qu'il la garde comme il faut et met à la voile pour Mogador (Th II, 846).

Cette forteresse est maintenant tenue en son propre nom par Camille devenu renégat. Prouhèze, en restant auprès de lui, continue à accomplir sa mission car elle l'"empêche de faire tout le mal qu'["il voudrait]" (Th II, 833). Tout porte à croire que sous son apparente cruauté Camille dissimule un profond amour pour son épouse car, profitant de ce qu'elle ne peut l'observer, il vient doucement déposer dans sa main ouverte un grain de cristal qu'elle avait perdu (Th II, 810-811).

Nous retrouvons ici le thème de la Parole/semence. Ce "grain" symbolique est en effet, celui qui manquait pour compléter le rosaire de Prouhèze et semble être l'aveu de la Foi que déjà Camille lui fait secrètement. A l'image de la Parole, vient se joindre celle de l'Eau, car ce grain de cristal est aussi la "goutte d'eau" (Th II, 811) dont a besoin Prouhèze assoiffée et qu'elle découvre avec joie en se réveillant : "larme thésaurisée", "diamant inaltérable", "perle unique", "eau retrouvée", et en même temps "semence du jour futur", "espérance", celle qui est "le centuple" de tout (Th II, 811-812).

Ce "grain" au symbolisme très riche est enfin le symbole du "Globe

terrestre" (Th II, 811) et lui présente comme une immense coupe l'océan qui la sépare de Rodrigue et à travers lequel il l'appelle et elle lui répond (Th II, 812).

Elle voit alors Panama et le travail qu'y a effectué Rodrigue, perçant le canal qui, dans ce contexte, devient passage vers l'Autre Monde et qui s'est accompli de la même façon en Prouhèze dont le corps "seuil à demi-rompu" (Th II, 813) touche presque aux Eaux célestes. Elle implore Rodrigue de la laisser être la goutte d'eau qui puisse servir d'intermédiaire entre son "coeur" à lui et la mer de Grâce :

(...) cette barrière enfoncée^{*} ! ce n'est pas la mer (...)
ce sont les armées de Dieu (...) qui s'avancent à ma rencontre !
(...)

La limite qui sépare cette mer de l'autre, ces deux Mers^{*}
qui par delà le rempart interposé demandent à confondre leurs eaux,
la croyais-tu donc si forte ?

Pas plus que celle que ce coeur de femme^{*} jadis t'a opposée !
(...) au sein de ces délices éternelles ! laisse-moi être
la goutte d'eau^{*} qui les réunit à ton coeur ! laisse-moi n'avoir
plus de corps (...) pour que je pénètre jusqu'à ton coeur !
(Th II, 813)

Le travail de Rodrigue sur ce barrage de Panama s'est donc accompli aussi en Prouhèze, de la même façon que Pierre de Craon, dans Violaine I, travaillait parallèlement sur sa cathédrale/Justice et sur le corps de Violaine. Mais il est mieux montré, ici, que ce travail a été mutuel. Car Panama, c'est aussi, tout comme la barre de quarante pieds derrière laquelle se retranchait Camille, la carapace d'égoïsme et d'orgueil qui entourait le coeur de Rodrigue et que le Feu de son amour pour Prouhèze a presque consumée. Or, nous le savons, quand le feu a fini son travail, vient "l'eau fraîche" qui calme les brûlures (Po, 782). Des signes semblent indiquer l'approche de cette Eau divine. Camille en a mis une goutte dans la main de Prouhèze ; Prouhèze de son côté appelle la Mer éternelle, veut plonger au sein de ces "délices"², et veut elle-même être la goutte d'eau qui, dans le coeur de Rodrigue, va le réamorcer aux Grandes Eaux de la Grâce et de la Joie. Pourtant, avant ce moment, il faut encore un peu de temps, un peu de souffrance et de brûlure. Rodrigue n'a pas encore fini sa mission sur terre. Lui-même, traversant la barrière de Panama, ira trouver les peuples malheureux d'Extrême-Orient qui attendent la Lumière (Th II, 824-826). Il ira non pour leur apporter Dieu lui-même, mais comme "ambassadeur" (Th II, 826), comme précurseur. Cette mission ne s'accomplira sans doute pas sans tribulations douloureuses, car, dans sa vision, Prouhèze distingue une sorte

de Calvaire, "près d'un poteau^{ff} planté dans la grève" des Iles du Japon avec "un escalier de pierre qui monte" (Th II, 813).

Prouhèze, dans son rôle de créature, va devoir aussi subir le supplice final, la "traction de la soif" que son Ange Gardien, toujours fidèle au poste, va opérer sur elle pour l'amener comme un poisson au bout d'une ligne dans les Eaux de la Grâce. C'est ainsi que l'Ange l'exhorte :

(...) Laisse-toi persuader par ces eaux peu à peu qui te délient. Abandonne cette terre que tu crois solide et qui n'est que captive.

Un mélange fragile à chaque seconde palpité de l'être avec le néant.

(...)

(...) moi, c'est vers ces eaux que j'habite que métier m'est de ramener ce poisson qui leur appartient. (Th II, 815)

Pour que Prouhèze puisse y goûter, cependant, il faudrait que, renonçant à son amour passionné pour Rodrigue, elle accepte de ne plus être que son guide, l'"étoile" qui le dirigera dans sa "nuit" (Th II, 820), l'"hameçon" (Th II, 821) qui, planté dans son coeur l'amènera dans la Mer de Grâce où, pour un instant, l'Ange la fait pénétrer et où Prouhèze, dans le supplice de sa soif, s'écrie :

Elle me baigne et je n'y puis goûter ! c'est un rayon qui me perce, c'est un glaive^x qui me divise, c'est le fer rouge^x effroyablement appliqué sur le nerf même de la vie, c'est l'effervescence de la source^x qui s'empare de tous mes éléments pour les dissoudre et les recomposer (...), c'est la traction impitoyable de la soif (...) qui m'ouvre et me crucifie ! (Th II, 821)

"Poignantes délices", a dit Claudel dans l'Art poétique (Po, 199), "qui accompagnent la création d'une âme", ici, celle de Rodrigue et d'elle-même, que Prouhèze met au monde dans cet écartèlement de sa propre substance. Non seulement elle accepte cette souffrance, mais elle la réclame et demande à l'Ange :

(...) ne me sépare plus jamais de ces flammes désirées ! Il faut que je leur donne à fondre et à dévorer cette carapace affreuse, (...) cette idole (...) que j'ai fabriquée à la place de l'image de Dieu dont ma chair portait le sceau empreint ! (Th II, 822)

Pourtant l'Ange remet l'âme de Prouhèze dans la "gaine de l'étroitesse et du poids" qu'est son corps. Elle a encore une mission à remplir pendant

le "peu de temps" (Th II, 822) qu'il lui reste sur terre. Il faut qu'elle redemande à Rodrigue cette âme qu'elle lui avait donnée dans la nuit, afin de pouvoir donner cette âme à Dieu seul (Th II, 823). Alors l'Ange qui, plus tard, lui révélera son visage le plus miséricordieux, lui montre son côté le plus "sérieux et menaçant", celui qui convient "à ce lieu de justice et de pénitence" (Th II, 825). Il avertit Prouhèze : point de salut pour Rodrigue sans ce sacrifice qu'elle doit l'amener à faire, car l'Ange a placé Prouhèze sur le plateau de la Grâce qui fait pendant, sur la balance du Juge, à celui où se tient Rodrigue. Ce n'est que si Rodrigue s'allège en se dépouillant d'une part ♀ et que Prouhèze se charge de tous ses mérites de l'autre, que le plateau de Rodrigue pourra remonter et retrouver son équilibre :

PROUHEZE. - Ces deux êtres de loin sans jamais se toucher se font équilibre comme sur les plateaux* opposés d'une balance*.

Maintenant que l'un a changé de place, est-ce que la position de l'autre n'en sera pas altérée ?

L'ANGE. - Il est vrai. Ce que tu pèses au Ciel, il faut pour qu'il l'éprouve que nous le placions sur un autre plateau.

Il faut que sur ce petit globe il achève son étroite orbite* à l'imitation de ces distances énormes dans le Ciel qu'immobile nous allons te donner à dévorer. (Th II, 822)

Nous retrouvons ici, complétant l'image de la balance, celle de l'horloge solaire. Prouhèze une fois morte deviendra cette "étoile" qui, bien qu'en apparence "immobile", sera prise dans le grand mouvement de la gravitation universelle autour du soleil Central. C'est en prenant cette étoile pour guide que Rodrigue finira par entrer lui-même dans cette orbite céleste et par arriver au bout de sa "recherche".

Prouhèze alors accepte le renoncement non seulement corporel, mais spirituel, à celui qu'elle aime. A travers la distance, elle appelle Rodrigue, non plus, cette fois, pour l'inviter à la rejoindre, mais pour lui demander de lui rendre sa liberté :

Laisse-moi, mon bien-aimé, laisse-moi partir !
Laisse-moi devenir une étoile ! (Th II, 824)

A ce moment, l'Ange Gardien de Prouhèze, enfin satisfait de sa pupille, lui dit au revoir avec tendresse :

Maintenant je n'ai plus rien à te dire sinon au revoir à Dieu. J'ai fini ma tâche avec toi. Au revoir, soeur chérie, dans la lumière éternelle ! (Th II, 824)

C'est Camille, cependant, qui va exiger de Prouhèze l'accomplissement du sacrifice auquel l'Ange vient de la faire consentir. Il l'avertit de l'arrivée imminente de Rodrigue qui va la relever de "sa petite capitainerie en enfer" (Th II, 835) et lui arracher à lui "son petit royaume en Afrique". Elle lui répond ironiquement. Lui, Camille, va donc perdre ce rôle de "balance" qu'il remplissait si bien :

C'est fini de cet arbitrage subtil et de cet équilibre délicat
Entre le Roi et le Sultan, entre la chrétienté et l'Afrique,
Et en Afrique même tous ces princes, caïds (...),
Vous au milieu faisant la banque et vendant de la poudre,
ressource à tous les partis (...),
Et tout à coup au point choisi intervenant comme la foudre.
(Th II, 835)

Pourtant Camille, le "coeur" installé à ce carrefour brûlant, doit s'y être usé comme le ressort limé de Turelure, car déjà il sent qu'il ne fonctionne plus parfaitement :

Déjà cette sensibilité à l'équilibre qui toujours fit ma petite
spécialité,
Cette espèce de compensation à la Cardan (...),
(...)
Elle ne sert plus à la seconde critique en moi à déclencher
l'imperceptible dent de l'acte (...). (Th II, 835)

En fait, il avoue qu'on a commencé à "comploter grossièrement" contre lui et que "hors des portes" de Mogador, des Turcs au "sabre levé" le menacent (Th II, 836).

Camille, quoi qu'il en dise, n'a pas encore perdu toute son habileté, du moins quand il s'agit de gagner la bataille qu'il livre à Prouhèze contre Rodrigue. Il va en effet, y déployer la même tactique que Turelure avec Sygne en l'amenant à prendre une position où il pourra la battre en retournant contre elle ses propres arguments³. Il commence par blasphémer et appeler la venue du Christ un "déguisement". A quoi Prouhèze indignée rétorque : "ce qui a été cloué sur la croix n'était pas un déguisement. / (...) ce néant qu'il est allé rechercher jusque dans le sein de la femme" (Th II, 841). "Ainsi", fait remarquer Camille, "c'est le néant que Dieu a désiré au sein de la femme ?" (Th II, 841). "Ainsi peu à peu, comme un habile pêcheur" (Th II, 841), Camille a amené Prouhèze où il voulait. Prouhèze se trouble, se rappelant ce songe dans lequel son Ange s'est présenté à elle comme un pêcheur d'âmes.

Il faut, lui dit Camille, qu'elle renonce à Rodrigue pour pouvoir offrir à Dieu un coeur vidé de tout attachement humain. Comme Prouhèze proteste, il lui met le marché en main :

Mais alors je suis damné, car mon âme ne peut être rachetée que par la vôtre, et c'est à cette condition seulement que je vous la donnerai. (Th II, 842)

Elle a beau continuer à protester, Camille sait qu'il a gagné la partie car sinon, d'où pourrait venir "cette lumière sur [le] visage" de Prouhèze (Th II, 843) ?

Il reste à Prouhèze d'obtenir de Rodrigue qu'il la libère de cette promesse qu'elle lui avait faite dans l'éternité. Leur dernier entretien va prendre place à un "carrefour". Celui-ci est à peine suggéré dans la première version par la "peinture de Saint Jacques" qui domine le "château d'arrière" du vaisseau-amiral où se trouve le Vice-Roi, arrêté devant Mogador (Th II, 848). Mais dans la version pour la scène, ce carrefour est rendu plus explicite par la "croix (...) toute nue" que Rodrigue a fait mettre "à la place du Saint", ce Saint Jacques qui, nous l'apprendrons alors, "a donné son nom à ce bateau" (Th II, 1098), rappelant celui où le Jésuite jadis trouva la mort, cette "croix" qui flottait sur la mer (Th II, 667).

Au cours de cet entretien, Rodrigue accable d'abord Prouhèze de reproches. Mais à ce "carrefour de la pesée", un officier est là pour justifier Prouhèze d'être restée à Mogador :

(...) je dois rendre témoignage. Maint captif délivré, maint bateau par son ordre secouru contre les pirates, maints naufragés sans rançon, affirment ce que Dona Prouhèze ici a fait dix ans, pour le Royaume. (Th II, 851)

Prouhèze lègue son enfant à Rodrigue, mais elle-même annonce son intention de retourner mourir auprès de Camille à Mogador et lorsque le Vice-Roi lui demande qui pourrait l'empêcher de la retenir à son bord et de laisser périr Camille dans la Citadelle assiégée, elle rétorque :

L'honneur^{*} empêche. J'ai juré à l'homme de revenir si ses conditions ne sont pas acceptées.

(...)

Tout est prêt pour faire sauter la citadelle ce soir. A minuit il y aura une grande flamme et, quand elle se sera éteinte, un coup^{*}.

Partez alors. Quelque chose sera fini. (Th II, 853)

Arrêtons-nous un instant sur ces paroles. Nous le voyons, les amants sont toujours séparés par l'honneur qui se tient entre eux comme Honoria, la mère de Rodrigue, les tenait séparés dans son château. Mais la Mère par excellence qui les a gardés l'un de l'autre et a maintenu le pied de Prouhèze dans le chemin de l'honneur, ne serait-ce pas cette Vierge du Porche à qui, au moment de se mettre en route, elle avait confié son soulier de satin ? Notons aussi dans ce passage ce "coup", cette détonation qui sera l'écho de la déflagration et annoncera à Rodrigue la mort de Prouhèze. Nous ne l'entendrons pas, à la fin de cette "Troisième Journée", mais l'écho nous en parviendra à la fin de la "Quatrième".

Le Vice-Roi accepte de laisser partir Prouhèze : "Meurs puisque tu le veux", dit-il. Mais il lui rappelle la promesse entre leurs âmes, "telle que la mort aucunement" n'est propre à l'en libérer, car "la mort même (...) la rend irrévocable" (Th II, 853). Il exhale son grief devant toute la souffrance que Prouhèze lui a causée car, comme le Jésuite en avait prié Dieu, elle fut pour lui "cet Ange" qui a fait de lui "un homme blessé" (Th II, 669). Elle fut pour lui le glaive de feu, "le trait de la mort" qui a fait "une blessure à [son] côté comme la flamme peu à peu qui tire toute l'huile de la lampe" (Th II, 854). C'est ainsi que, grâce à cette action, il a été obligé de "livrer sa lie pour de l'or"* (...) de se présenter à la transparence* (...) et de s'ouvrir enfin dans un état de dissolution* ineffable" qui est un "déliement" et une "délivrance* mystique" (Th II, 855).

Lorsqu'enfin Prouhèze lui demande comme ultime sacrifice de lui rendre cet engagement qu'ils avaient pris l'un envers l'autre (Th II, 855), elle le fait de la même façon que son Ange Gardien et puis Camille l'avaient exhortée elle-même :

Scis généreux à ton tour ! ce que j'ai fait, ne peux-tu le faire à ton tour ? Dépouille-toi ! Jette tout ! Donne tout afin de tout recevoir ! (Th II, 858)

S'il consent à ce sacrifice, elle lui promet de lui rendre un jour, en Dieu, la Joie (Th II, 858). Incapable de prononcer un seul mot pour la retenir, Rodrigue alors "baisse la tête et pleure" (Th II, 859).

Notons cependant que, dans la version pour la scène, le grief de Rodrigue se fait plus amer et la "pesée" de Prouhèze plus accentuée, devant un tribunal constitué par les officiers du bord, et un Vice-Roi

qui se transforme en accusateur public :

(...) j'accuse celle-ci qui a été pour moi plus cruelle et plus impitoyable.

Non point par sa présence (...).

Mais par sa continuelle absence (...) !

Et maintenant je vous prends tous à témoin que j'ai fait mon oeuvre et qu'elle n'a plus rien à me demander.

(...)

Le plus humble artisan reçoit son salaire et moi je prends le ciel et la terre à témoin que je n'ai pas eu ma récompense !

(Th II, 1096-1097)

Alors il mène Prouhèze devant la croix qui domine le château arrière, et qu'il a faite avec les "débris" du bateau de son frère le Jésuite. C'est elle, le lit nuptial qui leur était réservé, dit-il à Prouhèze. Devant cette croix "où se termine [leur] chemin", il lui demande de lui promettre de s'unir à lui dans l'autre vie (Th II, 1097-1098). Elle ne refuse pas, mais elle biaise. Elle lui répond qu'elle n'est qu'une croix et qu'elle ne peut retirer de son doigt "l'anneau de [son] mariage avec Dieu" (Th II, 1098-1099). Comme dans la première version, Rodrigue se sent incapable de prononcer "un seul mot" pour la retenir. Mais son mariage avec Prouhèze, cette crucifixion, devient plus évidente quand "Rodrigue avance le bras vers elle", puis tourne le reste de son corps vers la croix, complétant ainsi "cette croix qu'il fait avec lui-même". La fin de la première version devient ainsi beaucoup plus explicite. Le voile dont Prouhèze s'est couverte avant de partir devient, (comme le châle dont se couvrit Pensée embrassant la corbeille d'hiver), le symbole du voile que porte la mariée à ses noces mystiques, effectuées dans le sacrifice et la séparation. Voile de mariage et voile mortuaire tout à la fois, car faut-il le préciser, la "longue barque" où descend Prouhèze qui retourne mourir à la Citadelle, est le "funèbre esquif" de la mort, qui va mener enfin cette héroïne à la fin de sa "recherche", vers cette grande Mer de la Grâce à laquelle elle aspirait (Th II, 859).

x x

x

Dans cette "Troisième Journée", nous avons donc assisté à une série de croisades menées pour rétablir le désordre du monde et restaurer ou étendre l'action de l'Eglise Catholique. Musique et Prouhèze sont toutes

deux arrivées à la fin de leur recherche. Musique s'est confirmée comme la Miséricorde consolatrice, toujours sous le signe de l'Eau et du Souffle/Parole. Prouhèze s'est confirmée comme la Justice pénale, le Feu d'une Epée brûlante qui a dû consumer les carapaces de Rodrigue et de Camille, et se consumer elle-même, avant de pouvoir se plonger dans les Eaux de la Grâce, emportant avec elle l'âme de Camille et laissant à Rodrigue non pas une "promesse" mais un espoir de Rédemption.

Le thème de la communion des Saints et de l'intervention d'êtres surnaturels, surgissant pour faire contrepoids à la faiblesse humaine, devient de plus en plus évident. Cette fois, en plus de la Vierge Marie, présence toujours implicite, en plus de Saint Jacques qui se manifeste par la croix du vaisseau-amiral, nous trouvons un Ange Gardien qui intervient directement dans les affaires des héros, et quatre Saints qui, dans l'église de Prague, font écho à la prière de Musique pour la résurrection de la Bohème.

Le thème de la "fin de la recherche" qui est à la fois "mariage" et "crucifixion" est repris au moment où Prouhèze quitte à jamais Rodrigue. Celui du carrefour des échanges est repris par les lieux où se tiennent les héros principaux : Rodrigue d'un côté, préposé à la balance de Panama ; Camille et Prouhèze de l'autre, préposés à celle de Mogador.

Les travaux de Rodrigue et de Camille y sont ceux qui s'accomplissent parallèlement en Prouhèze : Rodrigue creuse un canal et un passage dans son coeur, tandis que Camille lui apprend les lois subtiles de l'équilibre qui sont sa "spécialité". Rodrigue et Camille, deux aspects d'un même personnage, reprennent donc le thème de l'action de constructeur et d'alchimiste de Pierre de Craon sur Violaine, mais cette fois il devient plus clair que cette action est réciproque et que non seulement Prouhèze souffre par eux, mais qu'elle les purifie en les faisant très longuement souffrir par elle. Nous retrouvons une allusion à l'horloge solaire de l'Art poétique dans cette "orbite" où Prouhèze, devenue étoile, va attirer Rodrigue. Enfin, malgré les moments fort sombres de cette journée, l'ensemble ne donne pas une impression tragique. Déjà pour l'alléger se présentent des épisodes pleins de fantaisie, parfois poétiques, tels que le monologue de Saint Adlibitum, parfois burlesques, telles que les aventures de ce Don Quichotte que représente Léopold Auguste. De plus, les deux héroïnes qui disparaissent laissent chacune derrière elle un héritier, Don Juan d'Autriche et Sept-Epées, qui restent comme un signe d'espérance pour continuer et peut-être compléter le travail rédempteur de leur mère.

CHAPITRE XIX

LE SOULIER DE SATIN - QUATRIEME JOURNEE

Dans la "Quatrième Journée" nous nous trouvons devant le même problème que dans Le Père humilié. Ce drame comporte plusieurs niveaux de significations et pour mieux pouvoir les dégager l'un de l'autre, il nous paraît nécessaire de reprendre le même procédé que celui que nous avons employé précédemment. Nous commencerons par présenter de cette pièce un résumé pour lequel nous sélectionnerons spécialement les éléments qui relèvent de notre propos et à partir desquels nous nous livrerons à une analyse basée sur les structures et le réseau d'images qui nous servent de clef.

x x

x

Toute cette journée se passe sur la mer "sous le vent des îles Baléares".

Scène 1. - Une bande de pêcheurs cherchent dans la mer une source de vin. Comme, pour se servir d'une canne à pêche, il faut un enfant tendre et frais comme une rose, ils se servent pour pêcher du petit Charles Félix. Comme amorce à sa ligne, ils ont mis une main d'usurier capable de trouver le trésor qu'ils cherchent. C'est le moment de faire des affaires, car ce lieu est le carrefour où se trouvent plusieurs flottes. On y voit l'humble bateau sur lequel Rodrigue, tombé en disgrâce, gagne sa vie en fabriquant des images de saints qu'il vend aux pêcheurs ; la flotte arrivée d'Amérique avec l'or du Pérou ; la flotte du Roi d'Espagne, d'où va partir le convoi qui va ravitailler l'Armada ; et enfin la flotte de Jean d'Autriche qui va partir en croisade contre les Turcs. Toute l'Espagne danse sur la mer qui est comme un grand orchestre et donne la mesure. Rodrigue en faisant la guerre au Japon a perdu une jambe et a été fait prisonnier. Son épave flottant dans les mêmes eaux que celles où le Roi tient sa cour, semble narguer le monarque. Parmi les images que Rodrigue crée se trouve un gigantesque Saint Jacques se présentant comme un pêcheur armé d'un grappin prêt à saisir quelque chose. Les pêcheurs qui ont décrit tout ceci concluent leur conversation

en disant que, dès qu'ils auront trouvé le pot à vin, il l'offriront au Roi qui les fera gentilshommes. Déjà quelque chose mord et tire à l'hameçon de l'enfant Charles Félix (Th II, 861-867).

Scène 2. - Sur son bateau, Rodrigue crée des images de Saints qu'un Japonais exécute pour lui. Il évoque sa croisade au Japon : il a été élargir le monde pour ces Japonais enfermés dans leur petit jardin clos. Il a perdu une jambe au champ d'honneur et maintenant il ne tient plus à la terre que par une seule. Prisonnier des Japonnais, il a appris la leçon du repos et de l'immobilité. Il a appris les vertus du silence qui est la vérité. C'est pourquoi maintenant il communique cette vérité non par la croisade militante, mais par les images pieuses qu'il répand autour de lui et grâce auxquelles il crée une armée de saints qui vivent tout entiers, sans plus de résistance ou d'inertie, et qui passent à travers toutes les murailles. Le Roi a envoyé à Rodrigue un messenger, Don Mendez Leal que Rodrigue laisse d'abord se morfondre dans un coin, la tête en bas, puis à qui il bouche le nez pour qu'il se gonfle de vent. Mendez, de la part du Roi, reproche à Rodrigue l'insolence avec laquelle il promène sa guenille d'ancien Vice-Roi sous les yeux de la cour. Il avertit Rodrigue que le roi a parlé de lui, signe soit néfaste, soit prometteur (Th II, 867-878).

Scène 3. - Dans un petit bateau voguent deux jeunes filles : Marie de Sept-Épées, fille spirituelle de Prouhèze et de Rodrigue, et son amie La Bouchère qu'elle a aidée à se sauver pour fuir son fiancé, le propriétaire de la Boucherie du Progrès. La nuit, comme Sept-Épées aidait La Bouchère à se sauver, elle a vu Jean (ou Juan) d'Autriche, le fils de Musique et du Vice-Roi de Naples, attaqué par des bandits, et elle lui a porté secours. Il l'a appelée à venir le rejoindre sur son bateau qui va partir se battre contre les Turcs. Il l'aime, et elle aussi l'aime et, si elle était libre, elle irait le rejoindre. Mais elle sent que son devoir est de répondre à un autre appel : celui de sa mère, morte il y a dix ans, mais qui ne sera pas délivrée tant qu'il y aura des chrétiens emprisonnés dans les bagnes de Barbarie. Sept-Épées sent que sa mission est de délivrer ces captifs et de mener cette mission sous l'enseigne de Saint Jacques. Elle va demander à son père Rodrigue de se joindre à cette croisade. Les deux jeunes filles conversent et Sept-Épées se révèle celle qui conduit et réprimande sans cesse La Bouchère. C'est elle qui tient le gouvernail et qui ordonne à La Bouchère de ne plus pleurer ; toutes deux sont des êtres ailés qui piquent vers le soleil, mais Sept-Épées est une alouette et La

Bouchère, une grosse mouche à viande ; Sept-Épées lui dit qu'il faut s'oublier pour pouvoir voler, monter vers le soleil, vers une odeur délicieuse qui vient du lieu où se trouve la mère de Sept-Épées. Elle défend aussi son père contre La Bouchère qui prétend que Jean d'Autriche est un bien plus grand général que Rodrigue ; pourtant quand la Bouchère lui fait remarquer que, si Sept-Épées n'était pas la fille de Rodrigue, elle irait aussitôt rejoindre Jean, Sept-Épées avoue en soupirant que c'est bien vrai (Th II, 878-883).

Scène 4. - Sur son palais flottant, le Roi d'Espagne qui ressemble au Roi de pique (alors que son prédécesseur des deux premières journées ressemblait plutôt au Roi de coeur), lit l'avenir dans une boule de cristal en forme de tête de mort. Il y voit le désastre de son Armada envoyée pour conquérir l'Angleterre. Il aperçoit le cadavre de son favori, l'Amiral Felipe de Medina Sidonia, flottant dans une oscillation constante au milieu des flots. Le roi garde ces tristes nouvelles secrètes. Il reçoit la visite d'une Actrice qui vient le supplier de lui rendre son amant Medina. Le Roi, bien qu'il sache Medina mort, propose à l'Actrice un marché. Qu'elle se fasse passer pour la Reine Marie auprès de Rodrigue ; qu'elle l'appelle à prendre le pouvoir en Angleterre, et lorsqu'il aura accepté, le Roi rendra Medina à l'Actrice. Elle accepte ce marché. Le Roi alors recommande à sa cour de bien garder secrète la mort de Medina. A sa place, pour gouverner l'Angleterre, il a pensé à Rodrigue. Si Rodrigue la lui demande, le Roi la lui donnera (Th II, 884-893).

Scène 5. - Deux professeurs grotesques, chacun sur un bateau et aidé par une équipe de pêcheurs, cherchent un trésor au fond de la mer. Les deux équipes, cependant, plutôt que de pêcher, tirent, chacune de son côté, la même corde. Celle-ci casse et tous tombent les jambes en l'air (Th II, 893-899).

Scène 6. - L'Actrice s'est fait passer pour la Reine Marie et remplace le Japonais auprès de Rodrigue pour peindre les images de Saints sous sa direction. Il l'invite à aller travailler en paix dans un patio rempli de fruits, dans un couvent près de Majorque. Mais elle prétend devoir retourner en Angleterre et elle l'invite à l'y accompagner. C'est, dit-elle, un pays au coeur duquel l'arc-en-ciel a toujours un pied. Les Anglais trempent dans la mer entière et sont libres. Cette île est un colombier d'où partent sans cesse des vols de mouettes. Elle l'appelle et il promet de l'y joindre (Th II, 900-908).

Scène 7. - Le commandant Diégo Rodriguez et son jeune lieutenant arrivent sur le Santa Fé, un vieux bateau délabré, devant Majorque dont déjà l'odeur délicieuse leur est parvenue dans la nuit. Le jeune lieutenant, lui, aimerait respirer l'odeur du rivage de Timor. Son capitaine le gronde et le menace, s'il répète de telles paroles, de le replonger tête première dans la mer d'où il l'a repêché. Le Capitaine, braquant sa longue vue inspecte Majorque et remarque avec étonnement que rien n'a changé. Mais malgré son lieutenant qui lui dit que la joie l'attend, il est sans illusion. Dona Austrégésile, la femme qu'il aime et a quittée depuis dix ans, a eu plusieurs fois l'occasion de devenir veuve et de se remarier. Pourquoi l'aurait-elle attendu, elle qui est belle et riche. Et qu'a-t-il à lui offrir, lui qui se présente comme un conquérant raté, vieux, pauvre et à qui rien n'a réussi.

Un étranger monte à bord et se présente comme Don Alcindas : il n'est ni douanier, ni créancier. Le seul créancier du capitaine, sur cette île, est Dieu dont il est l'éternel débiteur. Il est envoyé par Dona Austrégésile qui, surveillant constamment la mer, a reconnu le bateau du capitaine qui arrivait. Elle, la plus belle et vertueuse dame de Majorque, a repoussé toutes les demandes de mariage pour attendre le capitaine. Le capitaine alors se reconnaît indigne de baiser les souliers de cette dame. Mais Alcindas lui annonce qu'il n'est pas pauvre : Austrégésile a veillé sur son bien et l'a fait fructifier. Il est l'homme le plus riche de Majorque. Qu'il se mette donc à genoux pour saluer la terre natale qui l'attend (Th II, 908-912).

Scène 8. - Sept-Epées qui a rejoint son père lui demande de ne plus fréquenter cette femme qu'il appelle la Reine d'Angleterre. Elle sait que sa mère, Prouhèze, est jalouse. Rodrigue lui répond que son âme est vide à cause de l'absence essentielle de Prouhèze, de ce besoin sans espoir qu'il a d'elle et qui est l'enfer. Sept-Epées pense qu'il va bientôt la retrouver. Mais Prouhèze a besoin de lui pour qu'il la libère de ses liens. Rodrigue crie "en avant" pour la Barbarie. Pourtant il avoue qu'il préférerait faire le bien en silence et ouvrir les portes en tapinois au lieu de les démolir. Il est là sur son bateau comme un arbre qui produit des fruits : ses images de Saints. Sept-Epées alors, lui dit que c'est de son bois et non de ses fruits qu'ont besoin les captifs de Barbarie. Rodrigue, cependant croit que ce genre de mission n'est pas sa spécialité. Il est venu pour élargir la terre et compléter la tâche de Colomb. Grâce à eux, cette terre forme maintenant un Globe parfait comme la pomme du paradis et ses

habitants ont repris leur place dans l'orbite céleste, détachés de tout sauf de Dieu, rejoints à l'Univers par la Loi et le Nombre. Sept-Épées insiste pour que son père l'accompagne. Il finit par le lui promettre tout en l'avertissant qu'il ne tiendra pas sa promesse (Th II, 912-921).

Scène 9. - Sur le bateau du Roi, les divers pontons montent et descendent, changeant de niveau au point que pas un des personnages n'y a le pied sûr. La cour qui a reçu la nouvelle du désastre de l'Armada se lamente. Mais sur l'ordre du Roi on a tout caché à Rodrigue qui va être investi de son commandement d'Angleterre. Rodrigue, superbement habillé arrive. Le Roi fait appel à lui au nom de l'Espagne et de l'Eglise, pour venir au secours de la Reine Marie dépossédée de son héritage. Rodrigue accepte de prendre en main les intérêts de l'Angleterre, à condition que le Roi partage l'Amérique avec l'Angleterre et tous les peuples. Parmi des murmures de réprobation, le Roi renvoie Rodrigue à qui il fera connaître plus tard sa décision (Th II, 922-934).

Scène 10. - En pleine mer et sous la pleine lune, Sept-Épées et la Bouchère nagent vers Majorque où se trouve le bateau de Jean d'Autriche. Pour les guider, les amies de la Bouchère, de Majorque, leur font des signaux avec une lanterne rouge qu'on ne voit que par intervalles. De nouveau, c'est Sept-Épées qui est pleine de courage alors que la Bouchère est faible et lasse. Sept-Épées l'exhorte sans cesse : qu'elle mette les bras en croix et respire, et elle pourra nager sans se fatiguer. La Bouchère a peur : il y a les requins ; elle ne voit plus la lanterne rouge. Sept-Épées répond qu'il fait bon tremper dans la mer jolie, avec la lune dans l'eau. Sa mère l'appelle et, ce que son père ne veut pas faire, elle le fera à sa place ; il faut aller là où l'on est nécessaire, vers quelqu'un qui vous demande tout et à qui on est capable de tout donner. C'est délicieux de tremper dans la lumière liquide qui fait d'eux des êtres divins et suspendus, des corps glorieux. La Bouchère se noie tandis que Sept-Épées, l'oreille au ras de l'eau, perçoit des musiques confuses, des danseurs autour d'une guitare sur cette eau qui porte tout. Elle pense que la goutte d'eau qui réunit à tout, c'est la communion des Saints ! Voilà la barque qui les a vues, dit-elle, et elle nage vigoureusement vers elle (Th II, 934-938).

Scène 11. - Le Roi, devant toute sa cour, a bafoué Rodrigue. Il en a fait cadeau à qui le voulait et notre héros a fini par tomber entre les mains d'un soldat qui le tient enchaîné sur son bateau, en route

pour Majorque où il va aller le vendre comme esclave. Ce soldat et un autre le torturent en l'insultant et en jouant aux dés la lettre que Sept-Épées a laissée à son père. Un bon Franciscain, Frère Léon, est heureusement là et obtient du soldat qu'il la lise tout haut. Dans cette lettre, Sept-Épées annonce à son père qu'elle est partie pour rejoindre Jean d'Autriche et que dès qu'elle aura rejoint son bord, elle le fera signaler par un coup de canon. Un des soldats lui fait remarquer que des pêcheurs viennent de ramasser dans l'eau une jeune fille qui est morte entre leurs mains. Mais Frère Léon reconforte Rodrigue qui d'ailleurs est bien sûr que rien de mauvais ne pourrait lui arriver par une si belle nuit. De loin, une barque leur fait signe avec un falot, et Frère Léon demande à Rodrigue de lui ouvrir son coeur chargé car, dans le ciel, il va célébrer ses fiançailles avec la liberté. Rodrigue exhale son grief contre cette Prouhèze si belle, que Frère Léon lui-même a jadis mariée à Camille, et qui lui a fait une plaie inguérissable. Frère Léon lui conseille de ne plus regarder que les étoiles, et tout à coup Rodrigue sent sous lui la mer, regarde sans pouvoir s'en rassasier les étoiles. On a enchaîné ses membres et il a ressenti qu'il était libre. A ce moment ils sont abordés par un autre bateau où se trouvent deux religieuses, une jeune, et une vieille qu'on appelle la Soeur glaneuse. Elle récolte de vieilles choses dont elle fait de l'argent pour les bonnes oeuvres de la Mère Thérèse de Jésus. Rodrigue lui demande de le prendre comme domestique de cette Mère Thérèse. Sur les conseils de Frère Léon, le soldat consent à donner Rodrigue à la religieuse. La religieuse appelle alors Rodrigue dans sa barque, en lui disant de faire attention à l'échelle. On entend la sonnerie triomphale d'une trompette sur le bateau de Jean d'Autriche et Rodrigue comprend que son enfant est sauvée. Un coup de canon retentit alors, et Frère Léon murmure : "Délivrance aux âmes captives" (Th II, 939-948) !

x x

x

Il est évident que le thème de la croisade reste un thème majeur de cette dernière "Journée". Le désordre se manifeste de plusieurs façons. Les Turcs ont attaqué la chrétienté ; des prisonniers se lamentent dans les bagnes de Barbarie ; la Reine Marie, en Angleterre, a été détrônée par Elisabeth ; et enfin, et c'est là le plus grave,

l'Espagne elle-même a perdu son aimable Roi de Coeur et est nantie d'un redoutable "Roi de Pique" (Th II, 884) qui, comme ce magistrat terrible qu'était le père d'Avare dans La Ville II¹, maintient son épouse, ici l'Espagne, dans la force, la règle et la terreur. Son déséquilibre fondamental, traduit par son palais flottant, se communique à tout ce qui le touche : le cadavre de son favori flotte entre deux eaux dans un incessant balancement (Th II, 884) ; son envoyé, Don Mendez Leal², se présente à nous la tête en bas (Th II, 867), le nez bouché (c'est-à-dire obstrué dans le sens de l'Art poétique), et gonflé de vent (Th II, 873) ; la cour, terrifiée par ce monarque, est prise dans le mouvement de balançoire de son bateau, le sol mouvant qui oblige les courtisans à des flexions et des zigzags, et où pas un d'entre eux ne se sent le "pied sûr" (Th II, 922-923). C'est bien là le double mouvement de l'Enfer des concupiscent : l'essor rapace suivi de la retombée dans l'inertie.

Une série de croisades vont se dessiner pour porter remède à ces divers désordres. Mais assez curieusement, nous ne verrons la réalisation effective d'aucune d'entre elles. En apparence, rien ne sera fait pour les captifs de Barbarie ; Elisabeth gardera son trône en Angleterre et, qui mieux est, infligera une sévère défaite au Roi d'Espagne ; les bons conseils de Rodrigue n'amélioreront nullement le monarque et sa cour. La seule croisade que l'histoire nous confirme comme réussie, bien que la pièce ne nous en montre pas la réalisation, est celle que Juan d'Autriche, futur vainqueur de Lépante, va entreprendre contre les Turcs. C'est d'ailleurs sur la grandeur de cette croisade et la noblesse de celui qui l'entreprend que l'accent se pose à la fin du drame.

Pourtant, nous savons que l'auteur ne fait rien sans un dessein bien précis. En tenant compte de cela, nous pouvons donc tenter une certaine interprétation de ces autres "états de désordre" restés apparemment sans résolution.

Notons d'abord la fausse justice du Roi d'Espagne qui, comme tout souverain, occupe la place d'un "coeur" au centre de son royaume. Il se croit au service de la chrétienté, mais il est loin d'être généreux comme son prédécesseur. C'est un avare au coeur fermé, une sinistre figure symbolisée par son "cristal de roche" en forme de "tête de mort" (Th II, 884), comme Besme l'était par son saphir, et incapable, malgré les signes funestes qu'il y lit, de se séparer de "ce caillou maudit" :

Qui m'empêche de jeter ce caillou par la fenêtre, ce crâne sculpté dans l'esprit ? si ce n'est l'avidité de ce coeur* qu'aucun désastre n'est capable de rassasier et qui n'ouvre Ses portes qu'à la sommation de la catastrophe. (Th II, 884)

Ce "coeur" est donc essentiellement fermé aux Eléments de la Grâce. "Comment appeler", se demande-t-il lui-même, "le Roi qui bâtit sur la mer mouvante et qui confie aux vents ses trésors et ses soldats ?" (Th II, 885). Il suffit de comparer son attitude à celle du Roi de la "Première Journée" contemplant la route du soleil qui lui amenait l'or, mais par laquelle il renvoyait non seulement des soldats, mais des prêtres évangélistes, pour que la différence saute aux yeux³. Ce Roi-ci paraît plus propre à exercer le glaive de la vengeance qu'à appliquer le baume de la miséricorde : son devoir de Roi très Catholique lui paraît consister uniquement à "écraser" ses ennemis et à les "clouer" sur leur rocher (Th II, 885). Ce pharisien satisfait de soi peut ainsi proclamer :

J'ai fait ma tâche, j'ai bouché ce trou par où l'Accusateur contre moi eût pu passer, j'adore Dieu maintenant de toutes parts autour de ma foi une parfaite enceinte. (Th II, 885)

Est-il nécessaire de souligner que cette "parfaite enceinte", ce lieu "bouché", qui communique à tout son double mouvement de déséquilibre, est l'exacte représentation de la deuxième enceinte de l'Enfer dans Le Repos⁴ ? Rien d'étonnant que les courtisans tremblent de peur devant les desseins que Sa Majesté "cache au fond de son coeur impénétrable"* (Th II, 892). Rien d'étonnant que la croisade lancée par ce monarque injuste et cruel et menée par son favori ait échoué et, dans ce contexte, il faut voir le désastre de l'Armada moins comme un triomphe d'Elisabeth que comme un échec cuisant par lequel l'orgueil du Roi d'Espagne se trouve châtié. Si ce roi n'en tire pas leçon, ce n'est pas seulement pour respecter la vérité historique dont Claudel faisait souvent peu de cas dans ses pièces, mais surtout parce que l'auteur avait besoin de la "pique" de ce Roi pour achever de blesser à mort son héros Rodrigue, pour terminer le travail commencé par Prouhèze et réduire l'ancien Vice-Roi au plus complet dépouillement.

Restent les pauvres chrétiens captifs dans les bagnes de Barbarie. Nous voudrions poser ici comme hypothèse que ces captifs ne représentent nullement des créatures terrestres, mais ces âmes souffrantes qui seront

libérées à la fin du drame quand Frère Léon s'exclamera : "Délivrance aux âmes captives !" (Th II, 948). Nous nous réservons d'appuyer cette hypothèse au cours de notre discussion, mais il était nécessaire que nous la présentions dès maintenant pour montrer que l'auteur, à la fin du drame, n'aura rien laissé en suspens : Jean d'Autriche sera vainqueur ; les âmes captives de la "Barbarie" seront délivrées ; et le désastre de l'Armada ne sera infligé au Roi d'Espagne que pour l'inciter à se venger sur Rodrigue, à faire du héros de ce drame un martyr, enfin digne de recevoir sa récompense.

L'instrument que le Roi va employer pour cela est l'actrice qui incarne "la Reine Marie". Qui est cette reine ? Les critiques se sont interrogés sur elle. Certains ont vu en elle Marie Stuart, prétendante catholique au trône d'Angleterre. Historiquement ce serait impossible, car la pauvre reine d'Ecosse mourut en 1587, un an avant le désastre de l'Armada. On pourrait rétorquer que Claudel prenait des libertés avec l'histoire. Mais un argument qui semble plus probant pour disqualifier Marie Stuart est la remarque de Rodrigue -- "votre mère l'Aragonaise vous a faite Espagnole de la tête aux pieds" -- (Th II, 905) qui semble désigner Marie Tudor, fille de Catherine d'Aragon. Historiquement, pourtant, Marie Tudor est plus invraisemblable encore que Marie Stuart, car elle était l'épouse même de ce Philippe II que le Roi d'Espagne semble incarner. De plus, Elisabeth ne devint reine qu'à sa mort en 1558, soit trente ans avant la date de l'Armada. N'est-il pas possible que Claudel, qui a soigneusement évité de jamais donner un nom de famille précis à cette Reine n'ait voulu surtout que Rodrigue puisse la prendre pour Marie, Reine du Ciel et de la terre, usurpée de ses fonctions par Elisabeth la Protestante. Dans cette optique, l'actrice est surtout celle qui joue le rôle d'une fausse Madone. Si nous relisons soigneusement la scène 6 où elle appelle Rodrigue à son secours pour la rétablir en Angleterre, nous verrons qu'elle lui dépeint son royaume comme un Eden, un instrument de musique céleste, une terre inondée par la Grâce et surmontée par l'arche d'alliance :

(...) en Angleterre nous ne sommes jamais loin de la mer (...).

L'Ile est une espèce de harpe immense disposée pour en tirer des voix et de la musique.

Deux fois par jour elle revient nous remplir et allaiter par toute sorte de conduites et d'ouvertures jusqu'au centre du pays.

Quel bonheur de l'avoir tout autour de soi (...) dans ce grand jardin plein d'animaux paissants, cette prairie au coeur de quoi

l'arc-en-ciel a toujours un pied !

C'est ce qu'il faut à un amateur comme vous ! (...)

(Th II, 906-907)

Nous ne connaissons maintenant que trop la signification de ces conduites et de ces ouvertures par où passent les Eléments de la Grâce ; nous savons aussi qu'à celui de l'Eau/Source s'apparente le symbole de la mer et spécialement de la mer de lait (Th II, 778, etc.) Le pays de "Marie" se présente donc comme un immense "coeur" ouvert à la Grâce ; celui de Marie, "pleine de Grâce", capable de communiquer sa juste mesure au monde :

(...) c'est la mer entière qui est à nous (...)

(...)

Nous trempions dedans ! Nous ne tenons à rien ! Nous sommes libres ! Nous avons ouverture par tous les bouts ! C'est l'eau infinie (...)

Venez avec moi (...) dans cette espèce de colombier tout entouré d'une palpitation d'ailes, d'où partent sans fin mes mouettes, mes colombes (...)

(...) à Londres on a le doigt, jour et nuit, sur le pouls^{*} du monde qui bat ! (Th II, 907)

Eden grandiose qui s'oppose à l'humble paradis que Rodrigue avait offert à "Marie" et qui présentait une structure similaire à celle du jardin franciscain du Père humilié et du jardin de Pélage dans la "Première Journée". Rodrigue en effet, y avait invité Marie :

Je connais un ancien petit couvent près de Majorque avec un patio^{*} tout rempli de citrons si jaunes que ça fait mal aux yeux.

Vous serez très bien là pour travailler du matin au soir sans que personne vienne vous déranger. (Th II, 902-903)

N'est-ce pas le même jardin conventuel, rempli d'arbres chargés de fruits ? Et ceux-ci sont de vrais petits soleils. Citrons ambigus ? Nous ne le pensons pas. Musique ne faisait-elle pas du thé de citronnier pour son Vice-Roi dans la forêt de Sicile ? Quelle paix semble être celle de cet enclos où il ne manque qu'une fontaine centrale que Marie aurait pu être ! Rien d'étonnant que la fausse Marie ait dû déployer toute la magie de son imagination pour faire de l'Angleterre un Eden si incomparable que Rodrigue ne puisse résister à son appel. Ceci, d'ailleurs, expliquerait mieux pourquoi il hésite à répondre aux supplications de Sept-Épées. Comment pourrait-il refuser une plus noble

mission, la restauration de Marie dans cette Ile si belle ? Comment aller vers Prouhèze alors que, comme il l'explique à Sept-Epées, son "âme est vide". A cause de celle qui "n'est pas là" ? Sa fille a beau l'assurer qu'il va "la retrouver bientôt", lui "pense que ce sera jamais". Sept-Epées devant le désespoir de son Père s'écrie : "Mais c'est l'enfer que vous dites !" (Th II, 914), et elle continue de façon significative, en parlant de Prouhèze :

Elle-même, qui sait si elle n'a pas besoin de vous ?
Qui sait si elle ne dit pas Rodrigue ! Qui sait si elle n'est pas en un lieu que nous ignorons attachée de liens que vous êtes capables de défaire ? (Th II, 915)

Nous commençons à voir se dessiner cette "Barbarie". Sept-Epées ajoute que sa mère, la nuit, lui parle doucement, et quand Rodrigue veut savoir ce qu'elle dit, elle réplique :

Que peut demander un captif ? Cela déchire le coeur !
(...)

Elle n'a pas de mains ni de bouche, mais il ne manque pas de gens à sa place en Afrique qui ont tout ce qu'il faut jour et nuit pour hurler de désespoir vers l'Espagne qui les oublie !
(Th II, 915)

Rodrigue alors, s'exclame :

Vive Dieu, Sept-Epées, tu as raison, en avant ! Que faisons-nous ici ? Que ne sommes-nous déjà en route vers la Barbarie ? Pourquoi chercher une autre Afrique que celle-là ? (Th II, 916)

Pourtant, ce qui gêne Rodrigue qui a appris au Japon les vertus de la manière douce et du silence, c'est le côté éclatant de cette croisade. Il n'aime pas les larmes de reconnaissance sur ses mains ; en vrai héros il veut que son action soit gratuite. Le Roi de la "Deuxième Journée" avait bien vu que le seul salaire digne du travail et de la souffrance d'un véritable héros est "l'ingratitude" (Th II, 754). Rodrigue, de plus, s'interroge : quel est celui qui rend le plus de service aux "fiévreux", le médecin qui se tient à leur chevet, ou celui qui, bien loin d'eux, a découvert "le quinquina" ? A chacun sa façon d'agir pour "délivrer" les "esclaves", et qui sait si la mission de Rodrigue, maintenant qu'on lui a enlevé une jambe, n'est pas de rester sur place comme un arbre, produisant ses images de saints "comme le

cerisier ses fruits" (Th II, 918). A quoi Sept-Epées répond que sa mère et tous les captifs ont besoin "non pas de [ses] fruits, mais de [son] bois"* (Th II, 919). Sept-Epées reprend ici le raisonnement de **Pierre de Craon** avec **Violaine** qui se trouvait si bien à sa place et à qui il raconta la parabole des deux arbres qui furent taillés pour la croisade. L'arbre qu'est **Rodrigue** ne devra-t-il pas être complètement dénudé et taillé pour fournir le Poteau nécessaire à la Rédemption ? **Rodrigue**, nous l'avons vu dans le résumé de cette scène 8, donne à Sept-Epées plusieurs motifs à son refus, mais le véritable vient le dernier : "Une autre tâche m'appelle" dit-il, et cette tâche c'est celle qu'il croit être obligé d'accomplir pour "Marie". La conversation se termine par une promesse paradoxale, un contrat ambigu entre le père et la fille ; il s'engage, mais pas formellement ; et elle n'accomplira sa part que s'il tient la sienne (Th II, 922).

C'est ici que nous en arrivons à la partie la plus extraordinaire de ce déchiffrement. Nous allons d'abord présenter cette interprétation comme une hypothèse, puis relever tous les détails qui tendent à la confirmer.

Selon cette nouvelle lecture, la "croisade" du père et de la fille pour "délivrer les âmes captives" va vraiment s'accomplir, et tous deux vont y trouver la mort. Sept-Epées et la Bouchère ne sont qu'une seule et même personne, l'une en représentant l'âme vaillante, l'autre la chair faible. Quand la Bouchère se noie, c'est bien le corps de Sept-Epées qui, épuisé, défaille, et la barque qui recueille Sept-Epées est le "funèbre esquif" de la mort qui va la mener vers l'autre monde. Ce corps de la pauvre "jeune fille", ramassé par les pêcheurs, est bien celui de la fille de **Rodrigue**, et c'est lui ce trésor que depuis le début de la pièce ils cherchaient dans la mer ; c'est lui ce vin du sacrifice. Quant à **Rodrigue**, sa crucifixion sur le bateau, enchaîné au mât comme son frère le **Jésuite**, se terminera aussi par la mort. Lui aussi recevra le signal du "funèbre esquif", moment où **Frère Léon** l'invitera à se confesser. Enfin, la barque de la **Mère Glaneuse** sera la barque de la Mort qui vient le chercher à son tour pour le mener à "Majorque" qui, dans ce contexte, est le paradis.

Maintenant, voyons les détails qui permettent d'appuyer une telle interprétation.

D'abord examinons les personnages de Sept-Epées et de la Bouchère. "L'esprit est prompt et la chair est faible", a dit l'Evangile. La Bouchère n'est-elle pas le symbole de cette "chair" faible que l'esprit

de Sept-Epées doit sans cesse exhorter au courage ? Notons bien que, de même que Musique jadis a pris la fuite devant la perspective d'épouser un "toucheur de boeufs" (Th II, 704), la Bouchère aidée par Sept-Epées (Th II, 882), a fui le "propriétaire de la Boucherie du Progrès"* (Th II, 879), autrement dit le représentant d'un monde cruel et matérialiste auquel elle aurait pu succomber, à la sortie du couvent où elle avait "été si bien élevée" (Th II, 878). Dans cette optique, Sept-Epées, léguée par Prouhèze à Rodrigue, a été élevée dans un couvent des Baléares et s'est sauvée par crainte d'être la proie d'un "magnifique" parti qui lui déplaisait (Th II, 879). Et le débat entre "la Bouchère" qui pleure, qui regrette son couvent, qui pense que Rodrigue est devenu vieux et ne vaut pas Jean d'Autriche, et Sept-Epées qui la réprimande, est un débat intérieur dans lequel l'esprit positif de la jeune fille s'affirme et prend le dessus de sa faiblesse. Voilà pourquoi cette Sept-Epées si charmante n'hésite pas à insulter la Bouchère, à la traiter de "grosse mouche à viande", à l'exhorter à s'oublier pour pouvoir voler, monter comme une alouette vers le soleil, vers ce lieu où se trouve sa mère et d'où lui parvient une odeur délicieuse, lieu qui, bien sûr ne peut être que le paradis.

Mais, pourrait-on objecter, Sept-Epées est amoureuse de Jean d'Autriche et c'est lui qu'elle veut rejoindre. Il faut donc examiner qui est ce Jean d'Autriche. Sur le plan apparent, il est le combattant qui va mener la croisade contre les Turcs. Mais il est aussi le fils de Dona Musique, le Rédempteur que cette "Madone" avait promis au monde dans l'Eglise de Prague. "En lui", avait-elle prédit, "je me multiplie comme un grain de froment qui nourrira des peuples entiers" (Th II, 789). Sa première rencontre avec Sept-Epées a été marquée par "un coup d'arme à feu" (Th II, 882). Il l'a appelée et elle est prête à mourir pour lui (Th II, 883). De plus, il lui apparaît comme celui "dont parle l'Evangile à la fin de la messe quand il dit : Il y a eu un homme appelé Jean" (Th II, 883). N'est-il donc pas pour Sept-Epées le précurseur de la Lumière, cette lumière intermittente vers laquelle elle nage, exhortant au courage son corps qui a peur et qui s'épuise ; ne subit-elle pas une sorte de crucifixion quand elle nage "les bras en croix", essayant de se soulever en "respirant", autrement dit en reprenant Souffle ? Nous assistons une fois de plus aux "poignantes délices" qu'est l'étreinte divine, car pendant que la "Bouchère" s'épuise, Sept-Epées se réjouit de tremper dans cette Eau baignée de Lune, cette "espèce de lumière liquide qui", dit-elle "fait de nous des êtres divins

et suspendus (...) des corps glorieux"* (Th II, 938). Remarquons bien que c'est au moment où la "Bouchère se noie" que Sept-Épées perçoit au ras de l'eau "toutes ces musiques confuses (...) les danseurs autour de la guitare" (Th II, 938) : n'est-ce pas l'annonce du paradis, "la communion des Saints" ? Prouhèze qui invitait son enfant à se diriger vers le lieu où elle se trouvait et d'où elle lui envoyait une "odeur délicieuse" (Th II, 880) et sa cousine Musique qui faisait si bien entendre le son de la guitare, ne sont-elles pas ces "amies de Majorque" qui font signe de loin à Sept-Épées ? Mais, va-t-on objecter, Sept-Épées est recueillie par une barque qui se dirige vers elle. Oui, et c'est ici qu'il faut rappeler le symbole de la barque.

Cette barque s'est présentée très nettement à la fin de la "Troisième Journée", comme le signe de la mort. Prouhèze, s'étant voilée, l'avait prise pour retourner mourir à Mogador dans la Citadelle qui allait sauter. Cette embarcation était garnie de "deux rangées de rameurs sans visages" et deux esclaves noirs avaient emporté Prouhèze dans ce "funèbre esquif"* (Th II, 859). Ici, cette barque ne serait-elle pas celle dans laquelle, comme l'annonce un soldat à Rodrigue, les pêcheurs, toujours à l'affût d'un trésor de vin, ont remonté le corps d'une "jeune fille qui est morte entre leurs mains" (Th II, 942) ? Ce "corps glorieux" (Th II, 938), n'est-il pas la coupe de vin, le plus beau des trésors, celui sans doute qu'attendait le Saint Jacques dessiné par Rodrigue, et qui, un pied dans la mer, laissait pendre un immense bras, "avec une main au bout qui se [balançait] comme un grappin" (Th II, 866) ? Cette dernière, n'était-ce pas cette mystérieuse "main d'usurier" que les pêcheurs avaient placée au bout de la canne à pêche du chérubin Charles Félix (Th II, 862) pour s'assurer une prise merveilleuse ? N'avons-nous déjà pas vu l'Ange Gardien de Prouhèze dans ce rôle de pêcheur d'âmes ?

Majorque elle-même, près de laquelle se tenait le bateau de Don Juan, vers laquelle nageait Sept-Épées et d'où ses "amies" lui faisaient signe n'est-elle pas symboliquement la Patrie de Saint Jacques dit "le Majeur", le grand personnage qui a dominé les quatre "Journées" ?

De plus, Majorque présente d'autres signes qui la désignent comme un lieu divin. Dans les Baléares mêmes, elle est "Majorque" par rapport à "Minorque" dans le même sens que, pour le Roi d'Espagne de la "Première Journée", la Grande Espagne représentant un "autre monde" par rapport à la Petite Espagne (Th II, 687). Elle est aussi la Joie triomphante de la musique en mode "majeur" par rapport à la nostalgie du mode "mineur".

Elle est l'Ile qui domine cette mer des Baléares et la tient "sous le vent", sous le Souffle du Verbe, et c'est sans doute pourquoi malgré la présence d'un Roi injuste et de sa cour frivole que ce vent bouscule sans pitié, l'atmosphère générale est celle de la joie. Majorque est en plus le lieu auprès duquel se situait cet humble paradis, ce jardin conventuel dans lequel Rodrigue avait proposé de conduire "Marie" et qui s'opposait au faux paradis qu'était l'Angleterre dépeinte par cette Actrice. N'est-ce pas peut-être de ce couvent que vient la Mère Gla-neuse, et où elle se propose de conduire Rodrigue qui s'offre à devenir le serviteur de la Mère Thérèse, en qui il faut sans doute voir la grande patronne de l'Espagne, Sainte Thérèse d'Avila ? Ses sandales que Rodrigue s'offre à essayer ne sont elles pas "toutes couvertes de la poussière du Ciel" (Th II, 947) ?

Mais, pourrait-on objecter, Rodrigue meurt-il vraiment ? En appa-rence, non. Mais il faut remarquer les signes qui accompagnent son passage sur le bateau de la Scène 11 et qui en font une symbolique crucifixion. D'abord le héros est enchaîné, et la scène est dominée par un "mât" qui rappelle étrangement celui où son frère, le Jésuite, fut attaché avant de mourir. Sous ce "Poteau" symbolique, la fin de la "recherche" de Rodrigue semble rejoindre celle de son frère qui avait prié pour lui et qui doit être présent dans cette mer des Baléares qui est celle de "la communion des Saints" (Th II, 938). Rodrigue, comme le Christ, est tourné en dérision par des soldats. La lettre de sa fille est jouée aux dés de même que les vêtements du Christ furent tirés au sort. Rodrigue a été vendu par le valet du Roi, comme le Christ le fut par Judas. L'humiliation, le dépouillement, et finalement le coup de lance lui ont été infligés par le "Roi de Pique"* (Th II, 884). Comme couronne d'épines, il a reçu la fausse couronne d'Angleterre. Enfin, comme son frère Jésuite, c'est en se trouvant enchaîné que Rodri-gue trouve enfin la délivrance et quand Frère Léon lui fait remarquer : "On a mis aux fers vos membres ces tyrans, et il n'y a qu'à respirer pour vous remplir de Dieu !", Rodrigue lui répond que c'est pour cela qu'il a ressenti qu'il était "libre" (Th II, 945). C'est bien là un écho de la prière du Jésuite qui remerciait Dieu d'avoir attaché ainsi ses membres rétifs à sa croix (Th II, 666-667). Il faut remarquer aussi que c'est au moment où la barque, le "funèbre esquif" s'annonce de loin par un signe de son falot, que le prêtre engage Rodrigue à se confesser (Th II, 943-944). C'est juste avant que cette barque ne les accoste, que vient la minute suprême où Rodrigue reconnaît tout ce que

Prouhèze était venue lui apporter avec son visage : "la mer et les étoiles" dont il ne peut se "rassasier" (Th II, 945). La barque qui les accoste, avec ses deux religieuses, n'est-elle pas parallèle à celle dans laquelle deux esclaves noirs emportèrent Prouhèze ? La Soeur glaneuse porte un nom bien significatif, elle qui vient, une fois la "moisson" faite récolter ce qui reste. D'ailleurs, en même temps que Rodrigue, elle emporte tous les débris de son aventure, ses "vieilles armes", ses "vieux drapeaux" et même les "fers cassés" qui sont l'insigne de sa liberté enfin conquise (Th II, 946). Rodrigue, boîteux, a été comparé par certains critiques à Jacob éclopé après son combat avec l'Ange. Le Jésuite n'avait-il pas prié Dieu de faire de son frère "un homme blessé parce qu'une fois en cette vie il [aurait] vu la figure d'un ange" (Th II, 669) ? Maintenant, l'échelle à laquelle la religieuse lui dit de faire attention avec sa pauvre jambe, ne serait-ce pas celle de Jacob, qui monte au Ciel ? Le moment où Rodrigue y met le pied semble en tout cas être celui de son triomphe : c'est à cet instant que la Trompette de la Justice sonne "trionphalement" et que Rodrigue comprend que son enfant "est sauvée", ce qui peut signifier qu'elle a gagné son salut. Ce moment est ponctué, en écho, par un coup de canon dans le lointain et Frère Léon prononce les dernières paroles du drame : "Délivrance aux âmes captives !" (Th II, 948). Ces âmes captives, enfin délivrées, ne sont-elles pas celles de ce drame ?

A travers la méditation de Dona Musique à Prague, l'auteur nous avait bien averti : "Ce livre (...) n'aura son sens que quand il sera fini. / C'est ainsi que par l'art du poète une image* aux dernières lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel" (Th II, 789-790). Cette image, pour Le Soulier de satin, c'est cette déflagration suivie d'une détonation qui marque le moment, soit de la mort triomphale, soit de l'amour mystique, soit des deux ensemble. Notons que ce signe s'est manifesté à la fin de chaque journée. Dans la "Première", des "coups de feu"* ont fait tomber Balthazar mort au milieu des fruits de son sacrifice (Th II, 725). Dans la "Deuxième", Prouhèze, prévoyant son mariage sur la croix avec Rodrigue avait annoncé : "C'est alors que je le donnerai à Dieu découvert et déchiré pour qu'il le remplisse dans un coup de tonnerre*", c'est alors que j'aurai un époux et que (...) / (...) je verrai sa joie !" (Th II, 780). A la fin de la "Troisième Journée", Prouhèze en quittant Rodrigue pour retourner mourir à Mogador, l'avait averti : "A minuit, il y aura une grande flamme et, quand elle

se sera éteinte, un coup"* (Th II, 853). Nous pouvons aisément comprendre que le "coup de canon dans le lointain"* qui termine la "Quatrième Journée" est ce "coup de tonnerre" par lequel Dieu remplit enfin Rodrigue découvert et déchiré, et qui célèbre en même temps ses noces mystiques avec Prouhèze sur la croix. Ainsi, cette suite de quatre mouvements qu'est Le Soulier de satin, s'achève sur un accord triomphal qui reprend et rassemble chacun des autres et leur donne leur sens final qui est la "délivrance aux âmes", captives de la "Barbarie" ou monde du pêché ; la Rédemption grâce au sacrifice, la transformation de la douleur en Joie.

Mais, pourrait-on objecter, cette Joie, nous ne l'avons pas vraiment vue, et somme toute une interprétation de cette "Quatrième Journée" comme celle de la crucifixion des héros n'est guère en harmonie avec l'atmosphère de gaieté qui baigne toute cette "Journée". C'est vrai, et c'est pourquoi nous n'allons pas en rester là. Cette joie existe, elle est montrée, ou plutôt dissimulée discrètement par l'auteur comme un dessein dans la tapisserie. Elle se trouve dans la Scène 7, celle où nous voyons Diégo Rodriguez débarquer à Majorque et trouver à sa grande surprise que Dona Austrégésile l'y a fidèlement attendu. Nous posons comme hypothèse que cette scène est en fait la dernière du drame, et qu'elle représente l'arrivée de Rodrigue et de Sept-Épées au paradis, et nous nous proposons de reprendre point par point cette scène pour appuyer cette hypothèse.

Pour commencer, on va peut-être objecter qu'il serait impossible que Claudel ait assigné une place insignifiante à cet épisode qui ne se présente, au premier abord, que comme une aimable fantaisie. Et que, de plus, il n'aurait pu ainsi déplacer une scène qui aurait dû chronologiquement arriver la dernière. A cela nous répondrons que Claudel s'était attiré pas mal de critiques pour la fin trop bien arrangée de Partage de Midi où certains censeurs avaient déploré que Mesa puisse faire son salut tout en n'ayant pas à renoncer à celle qu'il aimait. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, ayant écrit cette scène pour son propre plaisir, il s'est arrangé pour la camoufler. En ce qui concerne la chronologie bouleversée des scènes, nous ferons remarquer qu'il existe des précédents et que par exemple, dans la "Première Journée", la scène (12) qui montre Prouhèze se débattant dans son ravin précède la scène (13) dans laquelle Balthazar donne l'ordre de retirer la sentinelle qui gardait l'accès de ce ravin (Th II, 719). De même, dans la "Deuxième Journée", la scène (6) où Saint Jacques contemple

sur la mer le bateau de Rodrigue poursuivant celui de Prouhèze se place avant la scène (7) dans laquelle le Roi d'Espagne décide d'envoyer Rodrigue qui se trouve toujours en Espagne, à Mogador. On voit donc que l'auteur peut fort bien, quand cela l'arrange, se moquer de l'ordre chronologique de ses scènes et les présenter dans l'ordre qui lui convient à lui. N'a-t-il pas déclaré au moment où la pièce s'ouvrait que : "l'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination" (Th II, 663) ? N'est-il pas, par rapport à ce drame, comme Dieu par rapport à l'Univers, le Créateur capable d'écrire droit en faisant des détours ?

Ceci posé, examinons cette intéressante scène 7. Ce Diégo Rodriguez (Th II, 908) dans lequel l'auteur a plaisamment accolé les noms du père et du fils du Cid, n'est-il pas un symbole de Rodrigue, à la fois vieux et jeune ? Son vieux bateau délabré et rapiécé qui fait voile péniblement vers le port n'est-il pas une image de lui-même tel que nous l'avons retrouvé dans la "Quatrième Journée", vieux, pauvre, éclopé dans un bateau éclopé comme lui, "marchant avec un seul foc" (Th II, 863) ? Le "Santa Fé" (Th II, 910) branlant n'est-il pas un signe du peu de foi que Rodrigue a gardé de retrouver celle qu'il aime ? Pourtant Prouhèze, tout en demandant à Rodrigue de la délier de sa promesse pour l'autre monde, lui avait recommandé de garder la foi et lui avait dit : "Celui qui a la foi n'a pas besoin de promesse" (Th II, 856). Rodriguez, dès le milieu de la nuit, autrement dit depuis Minuit, le moment où le héros s'est embarqué avec la Soeur glaneuse, a, tout comme Sept-Epées, senti une odeur délicieuse qui, disait-elle, lui venait du lieu où se tenait sa chère maman. Il a reconnu "l'odeur de Majorque, comme si c'était une femme coup par coup qui me l'envoyait avec son éventail noir" (Th II, 908). Peut-on encore douter que ce soit Prouhèze qui de son éventail de veuve lui envoie ainsi des bouffées du paradis ? Cet éventail lui-même n'est-il pas cette "ombre" de "palme" qui s'agitait faiblement sur l'écran pendant toute la scène où la Lune consolait les amants qui venaient de se séparer (Th II, 777) ? N'est-il pas le signe de ce port de "Palma" de Majorque où Rodriguez arrive ?

Mais Rodriguez n'est pas seul. Il a, à côté de lui, un jeune lieutenant en qui il n'est guère difficile de reconnaître Sept-Epées. N'a-t-elle pas été décrite par la Bouchère comme non seulement la fille mais "le fils" de Rodrigue (Th II, 882) ? La Bouchère, le double de Sept-Epées, n'a-t-elle pas été présentée comme "un petit soldat" digne de combattre comme Sept-Epées aux côtés du héros (Th II, 916) ?

D'autres détails, du reste, désignent ce Lieutenant comme Sept-Épées. Alors que le Capitaine se réjouit de sentir l'odeur de Majorque, son aide s'écrie :

Comme je donnerai la Corse et les trois Baléares pour respirer l'odeur du bois humide qui brûle sur le rivage de Timor ! (Th II, 908)

"Timor", dans ce contexte, peut s'interpréter comme "Timour", le nom du premier conquérant de la Turquie, sorte de précurseur de ce Don Juan d'Autriche qui préparait sa croisade contre les Turcs et que Sept-Épées aurait tant voulu accompagner. "Le rivage de Timor", si nous acceptons cette interprétation, ne serait alors autre que "le rivage de la Turquie", et plus spécialement de Lépante où Don Juan remporta une éclatante victoire, et c'est la fumée de cette bataille que Sept-Épées aurait tant voulu respirer avant d'aborder "Majorque".

La réaction de Rodriguez est d'ailleurs significative, car il gronde son Capitaine :

Si je vous entends répéter ces paroles impies, je vous envoie par le fond la tête première. (Th II, 908)

A quoi le Lieutenant rétorque de façon plus significative encore :

Ah ! je n'ai fait qu'y mettre les lèvres et vous me l'avez retirée aussitôt ! (...) (Th II, 908)

Cet incident ne correspond-il pas à la noyade de la Bouchère/Sept-Épées que Rodrigue, embarqué pour l'autre monde, aurait reprise avec lui au passage ? Saint-Jacques de son grappin ne l'a-t-il pas aidé à la repêcher ? Nous nous souvenons de ce Saint Jacques qu'on voyait debout un pied dans la mer, dominant "le rivage, avec ses magasins et ses clochers (...) une petite ville toute blanche" (Th II, 866). Nous nous souvenons de la Majorque réelle évoquée en pleurant par la Bouchère qui se lamentait : "Que dira le notaire ? que dira Madame la Supérieure du couvent où j'ai été si bien élevée ?" (Th II, 878). La revoilà, cette Majorque que Diégo Rodriguez regarde à l'aide d'une longue vue : "Voilà la maison du notaire (...) voilà le couvent des Clarisses" (Th II, 909). Mais bien sûr, cette fois, il s'agit de la Majorque spirituelle. En plus du contexte, une petite phrase fort révélatrice nous indique cela :

"Rien n'a changé", dit Rodriguez avec stupéfaction (Th II, 908-909). Or ce sont là les paroles textuelles que dans une autre pièce de Claudel, La Nuit de Noël 1914, un soldat mort a prononcées en se réveillant dans l'autre monde qui, bien que surnaturel, avait gardé exactement le même aspect que le village où il avait été tué :

JACQUES, regardant autour de lui. - Eh quoi ! la mort est venue et rien autour de nous n'a changé *.
(...)

Voici toutes les pauvres maisons détruites par les Allemands.

JEAN. - Rien de ce qui arrive sur terre n'est perdu pour le ciel. Tout y trouve son sens. Tout y est devenu explicable, la même chose maintenant intelligible. (Th II, 575)

Malgré les assurances de son lieutenant qui lui dit que la Joie l'attend, Rodriguez est sans illusion :

Quelle joie ? Dona Austrégésile aura eu le temps de se marier et d'être veuve deux fois ou trois. Au moins je n'ai pas d'illusion ! Je ne suis pas assez béjaune pour croire qu'elle soit restée fidèle à ses serments ces dix ans qui viennent de s'écouler. (Th II, 909)

Ces paroles ne désignent-elles pas expressément Austrégésile comme Prouhèze ? Qui donc s'est mariée avec Camille alors qu'elle était veuve de Pélage ? Qui donc, pour l'autre monde où elle serait veuve de Camille, a redemandé sa promesse à Rodrigue ? Notons aussi que c'est il y a dix ans que Prouhèze est morte, ainsi que la conversation entre Sept-Epées et la Bouchère nous en a informés (Th II, 880). Mais, de plus, ce nom bizarre d'Austrégésile n'est-il pas lui-même une clef ? Ne serait-il pas une combinaison fantaisiste de "Austerus" qui signifie "sévère, cruel" et de "gaesum" (lat.) = "gese" (ancien français) qui signifie le javelot ou l'aiguillon. "Cruelle Epée", n'était-ce pas là le signe de Prouhèze qui avait dit en parlant de Rodrigue : je suis "une Epée au travers de son coeur" (Th II, 710) ?

Rodriguez qui se présente comme un conquérant raté n'est-il pas ce Rodrigue, l'ancien Vice-Roi des Indes, dépouillé de tout pouvoir, éclopé, vieilli, tourné en dérision devant toute la cour d'Espagne, n'ayant jamais pu posséder la femme qu'il aimait ? N'est-il pas bien celui à qui "rien (...) n'a réussi" (Th II, 909) ? Et elle, Prouhèze qui a vécu dans la vertu et est morte dans le sacrifice, qui s'est acquis d'immenses mérites, n'est-elle pas cette femme si belle qui

appartient à "une des bonnes familles de Majorque", qui "a des terres et de l'argent" (Th II, 910), et est "la plus belle et vertueuse dame de Majorque" (Th II, 911) ?

Don Alcindás monte à bord. Qui représente-t-il ? L'Alcade, peut-être ? Le maire et juge de cet endroit ? Rien ne semble permettre de l'affirmer. En tout cas il n'est nullement sévère. Il n'est pas le douanier qui retardera Rodriguez à l'entrée de "Majorque". Il n'est pas non plus le créancier qui lui réclamera un droit de péage. Non, dans cette Majorque, Rodriguez n'a d'autre créancier que Dieu auquel il n'est au pouvoir de nul homme, fut-il un Saint, de cesser d'être éternellement le débiteur (Th II, 911). Ce n'est pas en vain que Prouhèze/Austrégésile lui avait, tout en lui redemandant sa promesse, recommandé de garder la foi. Car elle n'a cessé de l'attendre, de monter chaque jour sur une tour pour guetter son arrivée, de lui rester fidèle (Th II, 911) ! Aussi Rodriguez, bouleversé, décide de couler son bateau, son "Santa Fé" de peu de foi et se déclare indigne de "lécher la semelle de ses souliers !" (Th II, 912). Il lui reste pourtant quelque inquiétude : sait-elle dans quel état misérable il arrive lui qui fut sur terre non pas "un sage et un juste", mais un conquérant "jaloux et avide" (Th II, 689), et qui de plus est devenu "le plus ridicule et pauvre homme de toutes les mers d'Espagne" (Th II, 912) ? Alcindás néanmoins le rassure. Heureusement, la Majorque céleste baigne dans la communion des Saints et depuis dix ans qu'elle s'y trouve, Prouhèze/Austrégésile n'a pas été inactive. Sans doute a-t-elle prié jour et nuit, afin d'acquérir des mérites, afin que, comme le lui avait promis son Ange, ce qu'elle pèse au Ciel, Rodrigue l'éprouve sur l'autre plateau de la balance (Th II, 822). Et c'est pourquoi Alcindás peut affirmer à Rodriguez :

Vous n'êtes pas pauvre. Dona Austrégésile s'est occupée de votre bien en votre absence et vous êtes l'homme le plus riche de Majorque. (Th II, 912)

Heureux Rodriguez ! Comme le disait Claudel à propos des amants de Partage de midi : "Ce qui est refusé à la passion, le sacrifice qui sait si d'une manière ou de l'autre, il ne pourra l'obtenir" (Th II, Notices, 1340) ? Rodriguez va enfin entrer dans la "Patrie" et Alcindás lui dit :

Don Diègue, mettez-vous à genoux et ôtez votre chapeau, et saluez la terre natale où une telle épouse après tant de voyages vous attend. (Th II, 912)

Le Capitaine, comme autrefois Rodrigue devant l'épave du "Santiago" (Th II, 758), a bien des raisons pour se découvrir avec respect et gratitude. La cruelle Epée de la Justice a terminé son oeuvre et s'est transformée en une Miséricorde à la surabondante "mesure", qui lui a rendu au centuple tout ce qu'il avait dû donner sur terre. Et nul doute que si, comme il se l'est promis, il court baiser le pied d'"Austrégésile", il ne pose les lèvres avec dévotion sur ce "Soulier de satin" qui l'a si bien guidé dans sa Recherche.

x x

x

Dans cette "Quatrième Journée", nous retrouvons nos structures et nos images habituelles, mais moins marquées que dans les trois premières. Ici, elles sont souvent esquissées ou à demi-cachées, comme si l'auteur avait voulu éviter à tout prix de verser dans la sentimentalité. Et même, détachée des autres "Journées", celle-ci, avec son ton plein de fantaisie et ses incidents parfois burlesques, comme la scène de la recherche des savants imbéciles (scène 5) pourrait aisément passer pour une parodie des trois autres, encore que la "Troisième Journée", avec la Croisade bouffonne de Léopold Auguste, ait déjà présenté des signes évidents de gaieté. Mais il nous semble que si, comme le permet la nouvelle lecture que nous proposons de ce drame, on relie la "Quatrième Journée" aux trois autres, on trouvera que cette gaieté a un sens. La dérision qu'on y trouve parfois nous paraît faire partie de la leçon d'humilité que Rodrigue, "cet orgueilleux", avait à recevoir pour pouvoir être sauvé. Et la franche gaieté qui s'y manifeste ne traduit-elle pas la leçon de ce drame ? Ne montre-t-elle pas la souffrance du sacrifice qui se transforme en Joie ? La Justice qui, une fois accomplie, devient Miséricorde ? L'auteur, lui-même, a dit à J. Amrouche à propos de ce drame : "Tout l'oeuvre est basée sur un sentiments de triomphe, d'enthousiasme d'être venu à bout d'une situation très difficile, d'avoir trouvé un point où tout en somme a été soumis au regard et à la composition". Il a ajouté : "Le comique (...) est (...) inspiré par cette joie (...) par ce sentiment de triomphe dans le bien (...)

qui est venu complètement par-dessus le mal, qui l'a complètement éliminé" (MI, 274).

Si les trois premières "Journées" étaient surtout sous le signe de Feu, avec ça et là un interlude en compagnie de Dona Musique, Source/Parole, pour alléger un peu cette atmosphère torride, cette Journée-ci est de façon évidente placée sous le signe de l'Eau et du Souffle. Le Souffle se manifeste de façon assez discrète par le titre de cette journée "Sous le vent des îles Baléares", et par les délicieuses odeurs de paradis qui parviennent à Sept-Épées et à Rodriguez. L'Eau, elle, est partout et baigne tout de sa Miséricorde, mis à part le bateau du Roi injuste dont elle s'amuse à secouer la lugubre dignité. Les "carrefours" sont à peine esquissés : il y a celui que présente la mer au début, avec ses quatre "flottes" ; il y a celui, implicite, où Rodrigue est attaché près du mât/Poteau et qui ne se révèle que par comparaison avec la scène de la mort du Jésuite. D'autres carrefours ou calvaires sont encore plus subtils. Nous avons noté précédemment à propos de l'allusion de l'auteur au "chiffre dix" qu'il s'agissait probablement du chiffre romain X, qui figure bien une croix inclinée, ou un carrefour⁵. Nous avons vu que le carrefour où se retrouvent ensemble Rodrigue, Prouhèze, Honoria et Pélage se présente ingénieusement comme "le château de X...." (Th II, 733). Il est assez curieux, dans ce sens, de relier entre elles les scènes X de chaque Journée. Coïncidence ou stratagème de l'auteur ? Chacune de ces scènes correspond à un "carrefour" de la Grâce. Dans la "Première Journée", la scène X est celle de la conversation entre les deux cousines, scène secondaire en apparence, mais extrêmement importante dans notre optique de la Justice, car c'est au cours de cette conversation que chacune d'elle définit sa mission et les moyens qu'elle va employer pour y parvenir, Musique étant la douce Miséricorde qui va compléter l'action d'un Vice-Roi déjà Juste ; Prouhèze étant l'Épée de feu qui va dévorer l'Injustice d'un autre pour le rendre perméable à la Grâce. Dans la "Deuxième Journée", la scène X se passe à ce carrefour enchanteur de la forêt de Sicile où le Vice-Roi de Naples rencontre Musique. Dans la "Troisième Journée", la scène X se passe dans l'enfer de Mogador et c'est la grande scène entre Camille et Prouhèze, celle où elle accepte de renoncer à Rodrigue pour sauver l'âme de Camille : une scène qui par son décor, ses personnages, son atmosphère de tristesse, présente un négatif de la précédente. Enfin, dans la "Quatrième Journée", les deux cousines étant disparues, nous trouvons la fille de l'une nageant

à la rencontre du fils de l'autre, et mourant, les bras en croix, dans une mer de Grâce. La succession de ces scènes X présente donc le schéma suivant :

1. Rencontre de la Justice et de la Miséricorde et plan d'action ;
2. Action de la Miséricorde sur un Juste ;
3. Action de la Justice sur deux Injustes (en fait, deux doubles) ;
4. Fruit de la Justice englouti dans les Eaux de la Miséricorde.

Ce schéma montre combien dans cette pièce toute l'action cruelle de la Justice finit par céder la place à la douceur et à la joie. Sur un plan infiniment agrandi, c'est toujours le thème des "Lépreux de l'Hôpital Saint Louis" : après la dévastation du Feu, la douceur de l'Eau fraîche.

La structure du "coeur" réapparaît dans la description que l'Actrice fait de l'Angleterre. Celle du jardin/Eden revient, fugitive, avec le patio du couvent de Majorque.

Pas de tribunal sévère dans cette "Journée" où les héros arrivent enfin au bout de leurs tribulations. Et la "crucifixion" de Sept-Epées et de Rodrigue n'est manifestée que par des signes indirects. La fin de la recherche de ces héros est un rétablissement de la Justice rendu clair à la fin de la pièce par une "triomphante" sonnerie de Trompette, signe d'un heureux dénouement, et bon augure pour la croisade qu'entreprend Jean d'Autriche.

Mais dans cette pièce nous pouvons lire, à travers ces "linhas tortas", une fin telle que jamais jusqu'ici Claudel ne nous en avait présentée. La Justice "négative" insuffisante (Cf. supra, p. 15 a) cède définitivement le pas à la Justice chrétienne ; ou plutôt c'est la trompette de la Justice qui est dépassée, et la Joie de la Miséricorde de Dieu, dans l'Au-delà, qui nous est montrée. Nous voyons notre "Ulysse" rentrer dans sa "Patrie" et y trouver sa récompense. Une telle interprétation donne à cette pièce une fin plus belle encore que celle qui s'était célébrée dans le verger doré de Violaine. L'Annoncier n'avait-il pas raison de nous avoir prévenus : "Ecoutez bien, ne toussiez pas et essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau" (Tn II, 666) !

CHAPITRE XX

AUTRES PIÈCES

Nous n'avons pas l'intention de poursuivre une étude détaillée des autres pièces du théâtre de Claudel, qui, avec Le Soulier de satin, a atteint son sommet. Nous n'aimerions cependant pas abandonner ce théâtre sans jeter un très rapide coup d'oeil sur les principales de ces autres pièces.

I. Théâtre comique

Dans Protée, il est évident que l'auteur parodie ses propres thèmes, y compris celui de la Justice ainsi que les images et structures qui traduisent ce thème. Nous y trouvons un "carrefour", Naxos, "le centre des trois mondes" (Th II, 349) et ce centre y est celui de la pure malice ! Le "conquérant", Ménélas, ne part pas en croisade, mais revient d'une guerre livrée non pour l'amour du Créateur, mais pour celui d'une Hélène aussi stupide que belle. Hélas !, ce héros est la victime de Dieux qui ont déchaîné "tous les éléments" contre lui (Th II, 314) ; de plus, son bateau marche tout seul, comme la barque de Dona Musique, mais uniquement pour l'amener en vue d'un "bouc" bicornu (Th II, 314). Rien d'étonnant que son bateau aille ainsi par hasard : point de Saint Jacques pour le guider. Au contraire le "pauvre gros bon oeil" de la proue "est tout effacé" (Th II, 322). Sur cette île, notre héros qui a passé par le Feu de Troie et la terrible "heure de midi" (Th II, 344) à laquelle Hélène lui fut ravie, va trouver des Eléments miséricordieux pour le rafraîchir. Cette Naxos est placée elle aussi "sous le vent" : les tempêtes d'équinoxe y apportent les dernières nouveautés de chaque saison (Th II, 348). Mais l'Elément essentiel de cette île est naturellement l'Eau dans laquelle elle baigne, une mer dansante qui fait tituber tout le monde (Th II, 312), et qui a amené au Dieu marin de ces lieux une cargaison de satyres ainsi que leur ange gardien, la charmante nymphe Brindosier (Th II, 312). Protée, dieux jaloux qui exige tout, les a gardés prisonniers. Entourés de cette Eau de Grâce, les pauvres Satyres meurent de soif, ne rêvent que de tremper les lèvres dans une coupe de vin, non pas celui du sacrifice, mais celui de la Joie bachique. Leur héroïne Brindosier ne leur

fera point défaut. Pour rendre la liberté à ses protégés, elle va passer une série d'astucieux contrats. Le premier, avec Ménélas : elle lui fournira de quoi réparer son bateau contre la promesse de les embarquer, et Ménélas accepte, sachant qu'il ne tiendra pas sa promesse (Th II, 318). Elle passe le second contrat avec Protée : elle lui donnera Hélène s'il laisse Ménélas partir avec Brindosier déguisée en Hélène et ses Satyres déguisés en suivantes (Th II, 332). Elle conclut le troisième avec Hélène : si celle-ci consent à rester à Naxos, Brindosier lui laissera à regret sa place au Centre du monde, et en plus les merveilleux boutons à pression qui ferment son corsage. Hélène ne peut résister à ce marché (Th II, 351). La grande scène de l'Acte II est accompagnée d'une musique du silence, une délicieuse bacchanale dont le Satyre-Major bat la mesure et que l'orchestre joue à vide (Th II, 333). Le héros, Ménélas, ~~ren~~contrera bien des obstacles à ses projets, mais il les surmontera tous ; l'oeil de son bateau sera repeint et il priera cet "oeil vigilant" de guider sa nef dans les mers que le glaive de son éperon laboure (Th II, 355) ; comme Rodrigue, il se trouvera immobilisé. Non pas encalminé à l'entrée d'un port, mais ensablé à sa sortie. Jupiter cependant, ne l'abandonnera pas : dans une déflagration suivie d'un coup de tonnerre, il sauvera le héros (Th II, 333) et Iris viendra mettre son arche d'alliance sur la mer redevenue libre. Dans une apothéose, Hélène, l'héroïne sauvée de son marché de dupe par un Dieu bienveillant, monte au ciel, emmenant dans son ascension l'île qui va devenir ainsi une Naxos surnaturelle. Brindosier et les Satyres, libérés, voguent vers un sort heureux : vers la "Patrie" où le vin est le meilleur (Th II, 355). Ménélas débarquera, non dans son aride Laonie, mais en Bourgogne, et peut-être se consolera-t-il de sa mésaventure en joignant les fidèles de Bacchus. La grande victime de cette histoire est Protée "seul, ruiné et sans lunette" (Th II, 357), exhalant son grief dans son dépouillement et sa cécité et demandant : "Où est la justice ? Où est le bon ordre et le bon tempérament ?" (Th II, 337). Mais l'auteur ne pouvait laisser ce Protée sacrifié à son tourment. Dans la seconde version, il lui a ménagé un magnifique rétablissement d'équilibre. Seule Hélène s'envole au Ciel avec l'envoyé de Jupiter, tandis que Protée garde son île. Car "il était bien clair que si Hélène montait au ciel, l'équilibre était changé et [son] île n'avait plus qu'à gagner le fond de la mer avec la rapidité d'un aérostat délesté" (Th II, 413). Au reste, comme Protée a été assez subtil pour se fabriquer une Hélène synthétique, il pourra, monté sur une baleine qui les mènera par un "chemin occulte"

vers l'Inde, aller célébrer sur "l'autel de Minuit", des noces opimes qui seront, pour Hélène, une "suprême investiture" (Th II, 415-416). Ainsi nous assisterons à un parfait rétablissement de l'ordre sur tous les niveaux : au fond de la mer, sur terre et dans le ciel !

x x

x

Protée étant le grand "drame satyrique" de Claudel, nous nous y sommes consacrés plus longuement que nous ne le ferons pour les autres pièces, car il était important de montrer que même dans son théâtre comique, l'auteur reste préoccupé par le thème de la Justice et l'y exprime par des moyens similaires à ceux qu'il emploie dans ses drames. En ce qui concerne L'Ours et la lune, une étude approfondie de cette pièce de fantaisie pourrait se révéler extrêmement intéressante. Nous nous bornerons à signaler le thème de l'avare injuste, en l'occurrence l'Ours, ancier banquier qui a ruiné son ami maintenant prisonnier en Allemagne. La coopération d'une Lune bienveillante et de deux jeunes gens, la fidèle Rhodo et le courageux Paul, l'aviateur blessé, va aider cet Ours à redevenir juste, à restituer ce qu'il devait. L'aviateur, grâce à un "coupe-lune", lui pratique une ouverture dans le corps. Le diamant qui y était caché est récupéré par Rhodo et restitué au petit-fils du prisonnier (Th II, 632-633). Quant à l'Ours, cette petite opération l'a "soulagé", car il "étouffait" (Th II, 633). Nous retrouvons donc ici le thème du diamant qui rassemble en lui l'Eau et la Lumière et qui, accaparé de façon luciférienne rend l'homme injuste. Dès qu'au contraire l'épée de feu (ici, de façon plaisante, un "coupe-lune") l'a ouvert à la grâce, il peut reprendre son équilibre respiratoire et le Souffle lui est rendu.

x x

x

La Lune à la recherche d'elle-même est une aimable fantaisie que l'auteur a écrite, a-t-il dit, pour calmer les remords que lui avait laissés sa première création de jeunesse, L'Endormie, pièce au paysage lunaire dont il était toujours resté peu satisfait. Cette lune de L'Endormie éclairait en effet un paysage essentiellement païen et plein de malice. La nymphe Volpilla¹, renarde rusée s'il en fût, mystificatrice et prototype de Brindosier, y mettait en branle une kyrielle de poursuites affolées. Elle faisait courir Strombô, la vieille ivrognesse, après une cruche de vin ; le jeune poète courait après cette Strombô

qu'il avait prise pour une adorable sauvageonne. Plus tard, il se précipitait dans une grotte pour y trouver, hélas !, non pas la belle Galaxaure endormie, mais la monstrueuse Strombô cuvant son vin. Recherche qui avait abouti à la déconfiture du poète et au grand amusement des satyres et nymphes de ce bois (Th I, 3-18).

Dans La Lune à la recherche d'elle-même, nous retrouvons le jeune poète qui, dépassant la frontière mystique de la réalité, s'en va follement basculer dans le même monde païen de faunes et de faunesses. Il est amené devant un tribunal présidé par Volpilla qui lui révèle qu'il est dans le "pays de l'envers" (Th II, 1325). C'est l'envers de ce "plateau" qu'est la lune. En fait, cette lune à l'envers n'est autre que cette ivrognesse de Strombô, dont les coups de lune procurent aux rêveurs l'ivresse de l'illusion. Or cette lune à l'envers est malheureuse car elle est condamnée à n'avoir jamais jouissance de son endroit. Pour lui expliquer cet "endroit", il lui faudrait un poète, et c'est pourquoi elle a appelé celui-ci à son secours (Th II, 1329). Le poète, pour rejoindre cet "endroit" va devoir trouver un trou dans ce plateau, s'y insinuer, ramper dans un passage difficile et contourné, trouver pour se guider un rayon cosmique (Th II, 1332). Alors, brusquement il va se retrouver à "l'endroit". Cet "endroit" est un Eden de fantaisie, un biergarten où le poète va se retrouver tout heureux, tenant dans ses bras une grosse jeune fille blonde vêtue de blanc et couronnée d'oranger ! Pourtant, tout prosaïque que soit ce décor, le poète y trouve la joie et la paix, car la lune qu'il regarde, la lune à l'endroit, est juste et bénéfique. Elle ne profite de la lumière de Dieu que pour aller chercher la mer de Grâce au bout du monde et faire monter, avec la marée, l'Océan Pacifique. Cette lune bienveillante, ce n'est plus Strombô, mais "Monna Luna" (Th II, 1334).

Cette pièce est importante pour notre propos, car elle confirme l'emploi de la formule "sens du sens" comme clef des signes ambivalents du monde claudélien. La double valeur décelée dans la lune de La Ville I, lune païenne et luciférienne aux yeux de Besme, lune bénéfique et signe d'espoir et de grâce pour Audivine et les jeunes gens, se trouve ici confirmée. Le thème de la "recherche" apparaît dans le titre même de la pièce ; et, bien que cette recherche soit fantaisiste, elle se fait toujours par des voies pénibles et "tortas" (Th II, 661). Enfin, cette lune "plateau" (Th II, 1326) à double face, confirme la structure de l'univers que nous avons décelée lorsque, superposant la structure de l'Univers divin de l'Art poétique et celle de l'Univers infernal du

Repos, nous avons trouvé un Univers en forme de disque, avec un côté "pile" et un côté "face", roue traversée en son moyeu par l'axe divin, Flamme de délices d'un côté, Feu pénal de l'autre².

x x

x

II. Mimodrames et pièces courtes

Sans nous attarder aux mimodrames qui cependant mériteraient eux aussi une étude approfondie, nous nous contenterons de noter l'"état de désordre" qui se manifeste dans L'Homme et son désir. L'homme s'y débat entre deux guides ambigus, le Souvenir qui pousse et l'Illusion qui tire. Ainsi conduit, il s'égare dans l'errance, oscille dans le déséquilibre, s'endort dans l'inertie, et accomplit un va-et-vient de plus en plus passionné, qui le ramène cependant toujours à la même place, jusqu'à ce que l'Illusion l'enroule dans son voile et l'emmène (Th II, 643-644 ; Notices, 1464). C'est surtout cet enroulement dans le voile que nous trouvons intéressant, car ce geste rappelle celui de Clytemnestre se servant d'un long tapis pour y enrouler Agamemnon (Th I, 888) : "Je l'enveloppe, la riche embûche d'un vêtement, / Et je frappe deux fois ; et poussant deux cris, / Il se laisse aller ; et tandis qu'il tombe, / J'ajoute le troisième coup" (Th I, 902-903). C'est ainsi que, au nom d'une Justice vengeresse, elle immobilise et tue l'homme qui jadis a sacrifié son enfant (Th II, 904). Cependant, dans L'Homme et son désir, la fin reste équivoque car la femme procède à un enroulement qui n'est pas suivi de crime, et l'on peut se demander si cet homme, enveloppé des voiles de l'Illusion, comme une chrysalide, ne connaîtra pas une deuxième naissance qui, peut-être, lui donnera des ailes de papillon.

x x

x

Dans La Sagesse ou la Parole du Festin, nous trouverons La Sagesse établie au "carrefour", étendant les mains vers les quatre points cardinaux (Th II, 1205-1206). Elle se présente comme "le chemin" à suivre pour se rendre au festin de noces, et offre un marché plus généreux encore que celui que proposait la Princesse de Tête d'Or. Elle n'a même plus de balance ; elle n'exige même plus d'humbles mûrons en échange

de son or. Elle s'offre à qui veut d'elle, pour rien (Th II, 1207). Si les Justes ne veulent pas venir, alors, elle invitera les Injustes, tous les éclopés de la terre ; et si ceux-ci refusent de venir, elle les forcera en les rabattant vers elle à coups de fouet. Nous voyons ici à l'oeuvre un nouvel instrument de purification : "le feu du ciel qui est un fouet" (Th II, 1207) et non plus une épée. Cet élément reçoit d'ailleurs l'assistance du Souffle, le "vent [qui] souffle" (Th II, 1208) et secoue le grain humain dans le van, le force à danser en cadence et, finalement, à acquérir "son propre poids" (Th II, 1209). Mais, dès que ce travail est achevé, les éléments cruels deviennent miséricordieux et la Sagesse fait de ces esclaves du fouet des serviteurs de la Musique (Th II, 1210). Elle les mène à la table qu'elle préside, où l'on sert des mets assaisonnés de son précieux "sel" (Th II, 1211-1212), et au milieu de laquelle se trouve l'Agneau Pascal, le signe de la Rédemption. Cette table magnifique, chargée de "toutes les productions de la création" (Th II, 1212), n'est pas sans rappeler celle où mourut le bon Balthazar. Le Choeur alors récite les Béatitudes et la dernière qu'il prononce est celle-ci : "Heureux ceux qui souffrent persécution pour la Justice, parce qu'à eux appartient le Royaume des Cieux" (Th II, 1213).

x x

x

III. Oratorios

Avec Le Livre de Christophe Colomb, nous retrouvons un héros qui ressemble à Rodrigue et dont la démarche est similaire. Lui aussi a deux vocations : l'Amérique qui l'appelle, et le service de sa Reine, Isabelle la Catholique. La grande différence vient du fait qu'à l'encontre de Rodrigue, il peut les servir toutes les deux à la fois ; l'anneau d'Isabelle qu'il portera jusqu'à sa mort le lie mystiquement aussi bien à l'une qu'à l'autre. Le grand problème de ce héros sera la "dette" qu'il faut prendre ici non seulement sur le plan des dettes réelles de Colomb, mais sur celui de l'homme endetté envers Dieu. Ce thème, dans cette pièce, est obsessionnel, ainsi que l'exhortation à s'acquitter : "Paie tes dettes, Christophe Colomb !" (Th II, 1142). Saint Jacques sera de nouveau le grand patron de ce drame. C'est lui qui ranime l'énergie défaillante d'Isabelle qui avait cru sa tâche remplie

et pensait qu'il n'était pas juste que sa vie se prolonge. Saint Jacques lui fait reconnaître, en Colomb, la colombe qui traversera l'Océan, suivra le chemin doré du soleil couchant (Th II, 1141 ; 1147-1149), et ira réunir au monde les millions d'hommes qui attendent de l'autre côté. Colomb dont les dieux païens, les faux-soleils d'Amérique, ont détraqué la boussole, prendra le vrai soleil pour guide (Th II, 1158) et pourra ainsi arriver comme un Rédempteur de l'Amérique, un nouveau "coeur" qui rendra vie à ce grand corps étendu, à demi-ruiné (Th II, 1162). Le triomphe humain de Colomb ne sera pas montré, mais nous verrons ses épreuves. Comme Rodrigue, il est disgrâcié par le Roi, il perd toutes ses possessions, il est renvoyé en Espagne sur un bateau, attaché au pied d'un grand mât (Th II, 1163-1168). Le bateau est pris dans une effroyable tempête et le Commandant supplie Colomb de les sauver en maintenant ce mât. Le diabolique cuisinier, au contraire, lui recommande de se venger en le lâchant. Colomb, cependant, tient ferme. Ce qui le lie à cet arbre, c'est une passion plus forte que les chaînes : la Justice. Il en appelle à la Justice de Dieu (Th II, 1169). Alors Colomb subit une sorte de crucifixion morale. Contre l'Enfer qui charge, il lutte grâce au Souffle/Parole/Verbe, et la tempête s'apaise (Th II, 1170). Quand la tempête revient, il invoque le précurseur de la Lumière, Saint Jean-Baptiste, dont le nom apparaît dans un "halo lumineux", et la tempête se calme de nouveau. Il reste à Colomb à affronter l'oeil du cyclone, l'intérieur de sa propre conscience qui lui reproche ses dettes, sa famille abandonnée, son propre corps maltraité. Colomb répond : il a tenu son contrat vis-à-vis de la Lumière. Il lui avait promis l'Univers, il le lui a donné. Le Cuisinier se moque de lui. Derrière l'Amérique se trouvait un Océan plus large encore, et c'est un autre que Colomb qui l'a découvert (Th II, 1174). Colomb répond que du moins il a donné au monde le continent qui porte son nom. Le Cuisinier à ce moment lui révèle que ce continent ne portera pas son nom, mais celui d'un autre (Th II, 1175). Alors Colomb devant cette épreuve, ce dépouillement suprême, manifeste son grief en récitant les paroles déchirantes du De Profundis (Th II, 1175). Pourtant, à lui aussi tout sera rendu. Pendant qu'il meurt tristement dans une pauvre auberge, Isabelle prie pour lui dans l'autre monde et, guidée par Saint Jacques, arrive à la porte du Paradis où elle supplie la Vierge de laisser entrer son protégé. Enfin, l'âme délivrée de Colomb, sous la forme d'une colombe, s'échappe de la terre et s'envole vers Dieu (Th II, 1185-1188). Cette pièce est spécialement importante pour

avait servi a décidé, comme une "juste sentence" et "dans [la] grande miséricorde" de "cette Cour sage et illustre", de la purifier grâce au supplice du Feu (Th II, 1223). Jugement et sentence si injustes que "L'Ange de Jugement" lui-même, "qui tient les hautes balances" a fait tomber d'un soufflet les coiffures de ces religieux indignes (Th II, 1221). Jeanne est donc mise au bûcher, attachée au Poteau (Th II, 1217), comme le furent le Jésuite, Rodrigue et Colomb. C'est de ses mains enchaînées, que Jeanne-l'Elue (Th II, 1219) fait le signe de la croix devant Saint Dominique pour accepter de revivre avec lui le martyre de Jeanne-la créature. L'auteur a ajouté la plus haute signification symbolique à ce geste qu'accomplit Jeanne de ses mains liées. "Pas plus que le Christ ne peut être séparé de la croix, il ne fallait pas", a-t-il écrit, "que Jeanne d'Arc fût séparée de l'instrument de sa passion" et ce "geste auguste", ce "signe de la croix", l'auteur l'a vu comme le signe qui appelle et rassemble "les quatre points cardinaux de la personne humaine" au service du créateur, geste qui atteste "de notre salut" (Th II, 1518). La Jeanne terrestre a peur du feu, et la Vierge l'encourage. Cette flamme de son martyre va être son vêtement de noces. Ainsi Jeanne brûle debout, comme une flamme éternelle au milieu de la France. Mais la souffrance devient joie, les chaînes sont rompues par cette joie plus forte qu'elles, et Jeanne délivrée peut vivre dans un Feu qui s'est transformé en Flamme d'amour. C'est dans les "poignantes délices" de cet amour qu'elle se consumera pour l'éternité. Et c'est ici que le sens de la souffrance se révèle enfin : la souffrance en soi est un signe ambivalent et qui ne prend sa signification que selon la direction qu'elle prend. Si elle ne sert qu'à torturer gratuitement, elle n'est qu'un signe négatif, le plus terrible qui soit. Mais elle est la seule chose dont l'homme dispose pour prouver irréfutablement son amour à Dieu et, employée à cet escient, elle devient, comme la Croix, un signe "plus", le signe positif par excellence. Celui dont le Christ nous a donnés l'exemple, la preuve du suprême amour. C'est pourquoi cette pièce où tout l'accent doit tomber non sur le supplice mais sur la passion généreuse qu'il traduit, se termine par ces mots, les plus beaux qui soient :

Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime. (Th II, 1242)

x x

x

L'Histoire de Tobie et de Sara est un drame qui nous est particulièrement cher et nous aimerions pouvoir nous attarder longuement sur sa poésie admirable. Relevons quelques traits essentiels de cette pièce. Le monde de l'âme privée de sa joie est traduit par le paysage désolé de Ninive, le lieu de l'exil, la terre déserte, sans chemin, sans Eau, où la créature gémissante élève les yeux vers les montagnes d'où elle espère quelque secours (Th II, 1271-1272). Comme pour Le Père humilié et la "Quatrième Journée du Soulier, le drame se déroule sur plusieurs niveaux et l'on passe sans cesse de l'un à l'autre. Sur le niveau apparent, Tobie le vieux est un Juste que l'épreuve a dépouillé et qui est devenu aveugle en regardant le ciel (Th II, 1274 ; 1276). Sa femme Anna se dévoue à travailler pour faire vivre la maison, mais elle le fait sans joie, manifestant sans cesse son grief, et se refusant à laisser partir le seul bien qui lui reste, son fils, Tobie le jeune, qui veut aller récupérer l'argent que Raguël doit à Tobie et porter en même temps secours à Sara, la fille de ce Raguël, qui l'appelle au secours en proie au Démon Asmodée. Aidé par l'Ange Raphaël déguisé en guide Azarias, Tobie le jeune, héros de ce drame, arrivera au bout de sa recherche, et ramènera à son père non seulement une riche caravane, mais une fille dévouée Sara, et un remède miraculeux, le fiel d'un poisson qui lui rendra la vue. Par contre cette vue sera enlevée à Anna, non pour la punir, mais pour lui procurer enfin le repos et l'entendement supérieur. Sur un autre niveau, cependant, et cela selon l'auteur lui-même, Sara représente "l'Âme humaine" (Th II, Notices, 1539) que vient délivrer le "fils". Les dix talents d'argent que Raguël doit à Tobie l'Ancien, représentent "cette Ecriture dont la garde a été confiée à la Synagogue et que Tobie vient réclamer de par l'autorité de ce chirographe (...) attaché à la croix"³ (Th II, Notices, 1539). A ce niveau supérieur, Tobie le Père se présente donc comme "l'Ancien Testament qui délègue le Nouveau afin de le clarifier" (Th II, Notices, 1541) et cette clarification se fait grâce au poisson qui "suivant le jeu de mots bien connu (...) est encore le Christ rédempteur et purificateur"⁴ et dont le "fiel, emblème de la souffrance" pourra aussi délivrer "de l'obscurité le regard du Patriarche" (Th II, 1541). Ne quittons cependant pas ce drame sans mentionner le thème de la balance dans laquelle l'Ange Raphaël/Azarias, se tenant à un carrefour/marché, offre un énorme poisson (Th II, 1288-1289) ; le thème de la dette que le sacrifice du poisson du fleuve va racheter ; celui de l'étoile qu'Azarias fait contempler à Tobie, l'image d'une Sara rachetée qui

sera d'ailleurs non seulement étoile, mais source, fruit, oiseau , autrement dit Feu, Eau, Souffle, Parole/semence : tous les signes de la Grâce qu'elle rendra au Père dans une juste restitution dont le signe est cette magnifique caravane que Tobie et Sara vont ramener à Tobie l'Ancien.

x x

x

IV. Dernières versions des grands drames

Ayant examiné ce qui est essentiel pour notre propos dans les pièces de fantaisie et dans les oratorios de Claudel, il nous reste à jeter un rapide coup d'oeil sur les secondes versions de L'Annonce, de Partage de Midi, et de L'Echange.

En ce qui concerne L'Annonce, dans la variante de l'Acte IV, la différence principale tient à l'accent mis sur la nécessité de la coopération de la Souffrance avec la Charité, pour l'obtention du miracle rédempteur. Il était nécessaire que le Poteau, représenté par la douleur de Mara, vienne s'appliquer à la Potence, représentée par la générosité de Violaine, pour que l'enfant qui était mort puisse renaître :

Et le cri de Mara, et l'appel de Mara, et le rugissement de Mara, et lui aussi*, il s'est fait chair au sein de cette horreur (...)

Et cet enfant (...)

Du fond de mes entrailles j'ai crié si fort qu'à la fin je le lui ai arraché. (Th II, 124)

Symboliquement Mara, toujours la terre dure, représente ici le monde amer du péché qui crie "De Profundis", cri de souffrance que Dieu le Père finira par écouter en lui donnant son enfant, le Christ, grâce auquel ce monde pourra renaître.

L'accent est mis aussi sur la clémence de Vercors, en qui Mara, malgré son crime, trouve non pas un Juge sévère, mais un Père qu'elle ne perdra plus jamais. Quand Mara, amèrement, s'accuse : "C'est moi qui ai fait cela !", il calme son grief :

Non, Mara, ce n'est pas toi, c'est un autre qui te possédait.
Mara, mon enfant ! tu souffres et je voudrais te consoler !

Il est revenu à la fin, il est à toi pour toujours ce père que jadis tu aimais ! (Th II, 126)

Dans la version définitive pour la scène, les changements principaux portent sur le décor. Nous ne ferons que noter l'étrange "carrefour" ou "calvaire" où se tient Violaine à l'Acte III, pour dire la messe : il s'agit d'une estrade surmontée par une croix de bois avec en avant, une "lampe accrochée à une potence"* (Th II, 189), Potence qui souligne plus clairement encore le rôle de Violaine par rapport à Mara. De plus, à la fin de la pièce, le sacrifice mutuel que va constituer le mariage de Hury et de Mara est souligné par le geste du Père qui réunit leurs mains et "en fait solennellement l'élévation" (Th II, 215).

x x
x

Dans la version pour la scène de Partage de Midi, la tendance fondamentale de l'homme au "larcin" est soulignée comme cause du désordre. De Ciz est plein de dettes et Ysé justifie son grief contre lui en évoquant "toutes les histoires qu'on a avec les créanciers" (Th I, 1075). Mesa, du reste, ne vaut guère mieux et, comme le remarque cyniquement Amalric : "C'est un homme qui a commis trop peu de malhonnêtetés dans sa vie pour qu'il ne saisisse pas l'occasion d'en faire une quand elle se présentera, avec empressement !" (Th I, 1091). Le double mouvement de l'élan qui retombe dans l'inertie est accentué : les eaux de cette mer païenne y deviennent non seulement "dormantes" (Th I, 990), mais "endormantes" (Th I, 1074), et pour accentuer encore ce mouvement, la grande innovation de l'auteur est un fantastique rocking-chair en or dans lequel se balance normalement Mesa mais dont il donnera à Ysé la permission de se servir (Th I, 1066). Cette chaise se confirme comme le symbole du mouvement concupiscent, car Ysé s'y "installe voluptueusement" (Th I, 1079). Le rocking-chair accompagnera les personnages dans l'Acte III où nous retrouverons une Ysé qui tricote tristement en attendant la mort ; puis Ysé, elle-même, y placera le corps blessé de Mesa en commentant ironiquement : "A la fin il a fini par le récupérer, son rocking-chair" (Th I, 1132). Le "carrefour" de l'Acte II prend aussi une forme symbolique, une tombe chinoise en forme d'Omega, figurant "des bras qui viennent vous chercher et qui vous gardent (...) Pas moyen de s'en aller quand on le voudrait" (Th I, 1099). Signe ambigu et qui présente lui aussi plusieurs niveaux. Sur le plan apparent, les bras sont ceux d'Ysé, et l'Omega prend le sens d'un piège

fatal ; mais sur le plan supérieur, ces bras sont ceux de Dieu qui est l'Alpha et l'Omega, et à qui, à travers Ysé, Mesa ne pourra échapper. A ce carrefour, l'attitude de joueur de Mesa qui tient en main, comme une pièce d'or, son âme, avec laquelle il va peut-être payer la possession d'Ysé, est soulignée par l'addition de ces paroles : "Pile ou face" (Th I, 1100) et, plus tard, ce thème sera repris dans le Cantique de Mesa quand, parlant d'Ysé, Mesa constate : "Moi, c'est cela que j'ai tiré au sort (...) / Cette personne (...) cette âme détestable pour que je m'y procure (...) la clef de la mienne" (Th II, 1136). Cette fois, un côté positif se substitue à l'aspect négatif, et Mesa, comme Pollock, pourrait s'entendre dire que son dernier achat "n'a pas été le pire" ; plus tard, chacun des amants conviendra que ce feu qu'ils se sont communiqué et qui a brûlé leur égoïsme et l'avarice de Mesa, ils ne l'ont pas payé "trop cher" (Th I, 1137-1138). C'est pour la version de début 1948 que l'auteur a écrit une préface où il discute essentiellement le combat entre la Justice stricte et revendicatrice, et la Miséricorde qui, pour toucher le coeur de l'homme, prend, nous croyons l'avoir montré par cette étude, les aspects les plus divers, "cette bataille entre la Loi et, sous les formes les plus diverses et les plus inattendues, la Grâce" (Th I, 1338). Dans ce texte il examine l'action du feu qui, usurpé, devient feu pénal et dévore : "au lieu de les illuminer, il les brûle. Au lieu de les consommer, il les consume" (Th I, 1339). Ces paroles confirment l'analyse que nous avons faite du soleil de Midi comme d'un "Feu pénal", lors de notre analyse de la première version.

x x
x

Dans la dernière version de L'Echange, on peut peut-être déplorer, tout comme dans les dernières versions de Partage de Midi, que l'auteur, craignant peut-être n'être pas assez compris, ait cru nécessaire de **renforcer** certains de ses thèmes en employant parfois de la grosse ficelle. Du moins, pour notre étude, ces versions ont l'avantage de rendre plus évidents certains des thèmes que nous avons décelés et qui, dans les premières versions, se dissimulaient parfois au regard non averti. Le côté infernal du domaine de Pollock est accentué. Cet endroit est non seulement appelé ironiquement un "sanctuaire" dont Laine sera le gardien (Th I, 736), mais son eau marécageuse est couleur d'encre "à cause d'un certain fruit^{*} qui [est tombé] dedans". C'est de plus le pays où Marthe/Orphée a essayé en rêve de rechercher Laine/Eurydice

qu'elle tenait bien, qui n'avait "pas le droit de se retourner", mais qui "s'est retourné" tout de même dans le mauvais "sens" (Th I, 736-737).

Au point de vue scénique, la grande nouveauté dans cette version, est la balançoire, qui, comme le rocking-chair de Partage de Midi (version pour la scène), figure le double mouvement concupiscent de l'essor suivi de retombée sur l'égoïsme. Laine, quand il s'y assied, transforme ce mouvement en paroles (Th I, 729), et dans ce sens, la balançoire est l'Illusion dont se berce ce rêveur de rêves. Tous ces rêves donnent effectivement le mal de mer à Marthe qui lui déclare : "Tu me fais mal au coeur" (Th I, 731). Sur cette balançoire qui, ici, devient ambiguë, Marthe et Laine s'asseyent en sens inverse, "sens devant dimanche", comme dit Laine qui n'aime pas regarder Marthe en face (Th I, 733 ; 780). Il nous faut de nouveau l'interpréter par le "sens du sens" : pour Marthe, tournée dans la bonne direction, la balançoire est mouvement juste, balance respiratoire ; tandis que pour Laine elle est le mouvement correspondant mais inversé de l'ébullition des damnés (Th I, 829). Car, comme le constate tristement Marthe, Laine est "de l'autre côté du sens* commun" (Th I, 733). Pendant qu'il oscille ainsi dans ses rêves paresseux et ses hésitations, Marthe le tient aussi fermement qu'elle le peut pour l'empêcher de tomber (Th I, 733). Mais Laine qui paradoxalement s'accroche à elle mais en même temps voudrait être libre, a précisément "monté cette balançoire" pour "ne tenir à rien" et se sentir l'égoïste "propriétaire de [son] propre poids" (Th I, 760). Dans sa lettre à son curé, Marthe essaye de donner un sens assez positif à cette balançoire qu'elle lui décrit :

Figurez-vous que la première chose qu'il ait faite ici est de monter une balance ! Une balance pour se peser chacun séparément et tous les deux. (...) Comme une pendule. Comme le battant de la pendule. C'est nous qu'on est le battant de la pendule. Une deux ! Une deux !

(...) il ne fait pas le poids sans moi. (...) (Th I, 773)

Pauvre Marthe-Marie, comme on l'appelle dans cette version pour souligner l'union en elle du pratique et du spirituel, elle voudrait tant penser que cette balançoire est une "horloge/coeur" qui bat le rythme iambique du sacrement de mariage ! Mais elle doit bien avouer que Louis "ne fait pas le poids" sans elle ! Aussi, dans sa dernière entrevue avec Louis, quand il lui a raconté son voyage "du côté du péché" qui, dans cette version-ci a "un goût de savon" (Th I, 782),

Marthe, associant cette fois nettement le balancement de Laine au péché, saute à bas de la balançoire et le secoue violemment en s'écriant :

Rêveur ! (...) Je n'y réussirai donc jamais à t'en débarrasser de ton morceau de savon (...)

Je n'y réussirai donc jamais à te retirer de c'te saleté de balançoire et à te planter debout sur les deux pieds. (Th I, 783)

Ce déséquilibre va se communiquer à Lechy qui, à l'Acte II, "flo---tte" et "cha----vire", "ivre morte" (Th I, 773-774) ayant bu le liquide de l'anti-grâce, le "lait noir" et pris un coup de lune, une lune à l'envers "des trente-six mille diables", dans ce "sanctuaire" qui est en fait un "cimetière à éléphants" (Th I, 775). Finalement, elle ira s'asseoir sur cette balançoire où "elle restera tout le reste de la pièce (...)" se balançant lentement" (Th I, 793). Sa fin reste tout de même équivoque, car nous ignorons dans quel sens elle est tournée à ce moment-là !

Pollock lui-même est pris dans ce déséquilibre général. Il préside aux échanges que peut procurer l'argent qui est placé, selon les instructions de l'auteur, sur une table/autel, comme une sorte de "sacrement" (Th I, 776) et cette table est "boîteuse" (Th I, Notices, 1306).

Pourtant, malgré son apparence plus rude que dans la version I, Marthe se révèle plus miséricordieuse. Quand elle écrit à son curé elle se rappelle curieusement cette Marthe de la version I qui criait "Justice ! Justice !" et elle commente : "Elle aurait mieux fait de crier : "Pardon ! Pardon !" (Th I, 772), et ce pardon, ce n'est pas vraiment pour elle qu'elle le demande, mais pour Laine qui, nanti d'une telle épouse, finira peut-être tout de même par "faire le poids".

x x

x

En général, nous avons donc vu nos différents thèmes confirmés dans toutes ces pièces. Les signes de l'état de désordre s'y confirment, ainsi que ceux des Eléments de la Grâce qui y portent remède. Le carrefour, la recherche, le Calvaire, le Poteau et la Potence continuent à s'y dessiner. Malgré l'accent plus familier, en apparence plus terre à terre que prennent les personnages des dernières versions, on dirait que cette moquerie grondeuse avec laquelle ils se bousculent cache

un profond attendrissement, car la Justice s'y efface de plus en plus au profit de la Miséricorde qui atteint son sommet avec cette "absolution en blanc" que Marthe trahie réclame pour son sacripant de Laine. Sans doute le jeune poète qui s'interrogeait si anxieusement devant le Juge aux "mains sévères" des "Vers d'Exil" (Po, 18) a-t-il eu le temps de comprendre que ce Juge redoutable est surtout un Père miséricordieux, celui vers qui le poète mourant est allé avec tant de confiance en murmurant, et ce furent "une de ses dernières paroles (...) : 'Qu'on me laisse mourir seul. Je n'ai pas peur'"⁵.

CONCLUSION

Notre ambition n'a pas été de mesurer complètement l'influence du thème de la Justice dans le théâtre de Paul Claudel, mais nous espérons que, du moins, cette étude aura contribué à en établir l'importance et à inciter d'autres chercheurs à en vérifier la présence dans le reste de son oeuvre.

Avant de terminer cette étude, nous aimerions refaire un survol rapide de ce théâtre, en soutenant nos vues par certaines réflexions faites par l'auteur lui-même sur son oeuvre.

Dans Tête d'Or, l'injustice est celle d'un peuple vauté dans la jouissance et que le coeur usé d'un Monarque qui représente l'Ancienne Loi n'arrive plus à maintenir. Dans ce sombre monde de la Chute, nous assistons aux tentatives désespérées d'un héros pour remplacer à lui seul le coeur de cet empire. Tant qu'il s'y essaie sans l'assistance de la Grâce, sa tentative est vouée à l'échec. Ce n'est qu'en allant à la rencontre de la Princesse qui représente la Sagesse, la Piété, l'Eglise catholique, et en subissant le martyre, qu'il finira par consentir malgré son grief à une restitution du pouvoir usurpé et à une mort dans l'embrasement du Feu qui consume et consomme. L'auteur a dit que l'inspiration de cette pièce tragique lui était venue en partie par ce "droit intime" au bonheur qu'il sentait dans son coeur, par ce "soulèvement" violent vers le soleil qu'a traduit l'exploration du héros ; "avec le feu et l'épée" il a cherché quelque chose qui le satisfasse et ne l'a trouvé que lorsque la "Princesse inculpée" le lui a donné. Car "la vision de la Justice est le plaisir de Dieu seul" (Th I, Notices, 1247-1250). Déjà s'esquisse le combat entre la Justice profane "négative" et la Justice chrétienne, entre l'Ancienne Loi du Talion devenue caduque et qu'un jeune justicier suscité par la révolte veut ranimer, et la Nouvelle Loi, celle qui se greffe sur l'Ancienne pour la renouveler, celle qui explique que la Justice n'est point colère mais amour et sacrifice de soi.

Dans La Ville, l'injustice est double. C'est non seulement celle d'un organisme social gangréné, mais celle d'un maître au coeur vide, d'un matérialiste incapable de lui fournir les Eléments vitaux qu'il réclame. Cette Ville a été inspirée à l'auteur par le Paris de cette époque dont il se sentait le captif, "cette Babylone" où il a erré entre la "rue de l'Enfer" et le "carrefour du Désespoir" et qu'il a

décrite en 1941, avec une sorte de prescience, comme un immense camp de concentration, avec ses "gazomètres" et ses "abattoirs". Cette "prostituée était promise à la main destructrice des Conquérants" (Th I, Notices, 1266). C'est pourquoi les efforts de Bavon/Lambert ou de Pasmé furent futiles ; c'est pourquoi Avare qui, dans la seconde version est présenté comme le fils d'un magistrat terrible, est bien le fléau vengeur de l'Ancienne Loi qui s'abat sur la cité comme jadis le Feu divin sur Sodome et Gomorrhe. Son travail de nettoyage exécuté, il s'en va laissant la place à la Nouvelle Loi, celle d'une Eglise qui investit un monarque patient. Dans la seconde version, ce roi sera l'héritier à la fois de l'Ancienne Loi, la Justice d'Avare/le glaive vengeur, et de la Nouvelle constituée par le mariage de Lâla, la Grâce, avec Coeuvre, l'Evêque.

Dans La Jeune Fille Violaine I, l'injustice était celle d'une époque de misère, d'une France en proie aux dévorants, défigurée par la présence d'affligeantes bandes de pauvres. Cette injustice résidait aussi dans la violence latente de Bibiane, de Baube et de Jacquin, maintenue en présence du Père, mais déchaînée dès son départ. Violaine et Lidine, ces deux figures complémentaires de la Grâce, y donnent l'exemple du dépouillement dans le sacrifice consenti. Le retour du Père verra comparaître devant son tribunal un Uri et une Bibiane pleins de griefs, qu'il calmera et réconciliera, donnant en exemple sa propre clémence. Baube, déjà converti par Violaine, chantera son bonheur aux côtés de Lidine et sa joie éclairera la fin de ce drame. A propos de la deuxième version de cette pièce, l'auteur a souligné la fonction "patriarcale" du père, la justice étroite, "négative" de Jacquin, la nécessité qui fait de Mara, la "terre avare", un élément qui "absorbe", ce qui justifie le sacrifice de Violaine "absorbée dans la consécration". Pierre de Craon, bien que séparé du drame, en est la "cause absente" et leur "accord", basé sur "la conformité des natures", est le même que celui du "prêtre, source des sacrements" avec le "fidèle". C'est pourquoi l'auteur insiste davantage cette fois sur la "joie" de Violaine "dans le sacrifice" (Th I, Notices, 1270-1271). De plus, le pardon de Mara ne va pas sans quelque souffrance de sa part : cette dure noix ne pourra, elle aussi, produire son fruit que si elle est brisée et cette fin paraîtra plus juste et plus satisfaisante.

Dans L'Echange, le désordre est celui du héros Laine, tiraillé entre ses engagements envers Marthe, la Sagesse et la Vérité, et son désir de la liberté que semble lui promettre une civilisation américaine matérialiste.

Cette fausse liberté se présente à lui d'un côté par Lechy qui lui offre l'illusion que le spectacle et la sophistication procurent ; et d'un autre côté par Pollock qui lui offre l'or, ce "sacrement matériel", le "signe dont parle l'Apocalypse, en qui il est possible de vendre et d'acheter". Laine fera un mauvais échange, mais ne désespérons pas de l'Amérique, car Pollock, lui, en fera un bon. Car, dit l'auteur, à côté de la "sagesse divine", sa "sagesse pratique" n'est pas à dédaigner (Th I, Notices, 1300-1301). L'auteur essaiera à la fois d'humaniser et de tonifier cette pièce assez sombre dans sa seconde version. Marthe en effet, y perd son caractère "élégiatique et résigné" et se met à incarner "l'obstination, l'énergie, l'espérance, la bonne humeur". De plus cette Marthe qui dans la version I criait "Justice ! Justice !" et dont, très vite, l'auteur jugea les discours non seulement "déclamatoires", mais même "un peu ridicules" (Th I, Notices, 1295), au lieu de s'attendrir sur elle-même se dit qu'elle aurait mieux fait de crier : "Pardon ! Pardon !" et, dans une lettre à son curé, réclame une absolution en blanc pour celui qui l'a trahie.- Cette lettre, Claudel l'a trouvée si importante que quand J.-L. Barrault lui a demandé de la supprimer il a trouvé qu'il avait été lâche en lui accordant cette "concession impossible" (Th I, Notices, 1305). Tout en se montrant plus énergique, Marthe devient aussi plus miséricordieuse.

Dans Le Repos du septième jour, une fois de plus, une Loi Ancienne, Justice profane "négative" et insuffisante, doit céder le pas à une Loi Nouvelle, "positive" et chrétienne. Il s'agit de cette ancienne Loi au rituel si beau qui, "à travers le Bouddhisme, le Confucianisme et le Tao", a fait longtemps la "grandeur" de "la Chine impériale" et où l'auteur a cru voir "comme une ombre de la vérité révélée" (Th I, 1312). Dans ce contexte, le désordre apporté par l'apparente injustice des morts qui ont envahi l'Empire est le symbole d'une hantise, celle de la conscience d'un peuple qui exige une révélation. L'Empereur, véritable héros voyageur, subit le martyre pour aller la leur chercher jusqu'au fond des Enfers où la Justice du Feu pénal lui est révélée, ainsi que la nécessité d'un sacrifice dominical qui préparera la venue d'un Rédempteur. Le vieil Empereur, représentant de l'Ancienne Loi, ramène à son Empire un sceptre transformé en croix sous le signe de laquelle son fils inaugure la période d'attente et d'espérance. Une fois la justice rétablie dans l'Etat, les morts rentrent dans leur Royaume. Comme dans le tribunal oecuménique, le Mal sera exorcisé "derrière un seuil désormais barré" (Th I, Notices, 1330).

Dans Partage de Midi, le désordre provient de l'égoïsme de personnages qui cherchent en vain la satisfaction sous le Feu dévastateur d'un soleil féroce. Nous y assistons, nous dit l'auteur, à une "bataille entre la Loi et (...) la Grâce". Les héros sont confrontés à cette Loi. Amalric la défie ; Mesa, débiteur qu'on presse, ne sait pas ce qu'il doit ; de Ciz, autre débiteur, refuse à sa femme la protection qu'elle lui réclame. Ysé elle-même, image à la fois aimable et cruelle de Dieu, se montrera pour Mesa une exigeante créancière, "un feu qui [le] dévore-ra", "une croix comme une autre", avant de se transformer pour lui en Grâce consolatrice. Méditant sur l'action paradoxale de cette Grâce qui n'existe que pour éliciter dans l'âme d'un autre "la réponse juste et comblante pour l'éternité", l'auteur commente : "C'est ce que veut dire ce verset du prophète Osée : (...) 'Je t'épouserai dans la Justice'" (Th I, Notices, 1338-1342). Enfin, à propos de la dernière version où l'accent est mis sur ce "coeur" qu'Ysé a voulu rapporter à Mesa abandonné, l'auteur souligne l'idée de cette Grâce mutuelle qu'à la fin les amants réconciliés avec Dieu s'apportent : "Car il n'y a rien sur la terre et dans le ciel que l'amour ne soit capable de donner" (Th I, Notices, 1352).

Dans L'Annonce, l'injustice qu'on trouvait dans Violaine prend de vastes proportions : les luttes fratricides de rois rapaces mettent en danger la France et la Chrétienté. A cette injustice agrandie répond un sacrifice à sa mesure. Pierre de Craon, l'ambassadeur de Dieu, est celui qui apporte la salutation angélique à Violaine qui, comme la Vierge Marie, dit "oui", à l'image de "ce oui solennellement donné dans la plénitude de la liberté et de l'amour qui par l'incarnation a permis notre rédemption" (Th II, Notices, 1401). L'héroïne, en acceptant la lèpre, se charge volontairement des péchés du monde. La Justice est évidemment le grand thème de ce drame puisque dans ce monde déchiré Pierre de Craon rebâtit cette Justice en travaillant parallèlement sur l'"Eve de pierre" sortie de son côté et sur Violaine arrachée à son coeur. L'Eglise rebâtie sera traversée par l'axe de cette Justice ; la petite Justice à sa base sera celle qui a subi le martyre ; la grande Justice à son sommet sera celle qui a choisi ce martyre, et ses yeux sont bandés par la Miséricorde.

Le désordre que présente L'Otage est celui qu'a créé une féodalité oublieuse de ses devoirs. "Le contrat a été rompu d'en haut avant de l'être par en bas". Dans une France meurtrie par les ravages de la Révolution, les représentants de deux formes de la Justice "négative", l'Ancienne Loi féodale et la Nouvelle Loi égalitaire, s'affrontent revendiquant chacun leurs

droits sans se soucier de leurs devoirs. L'Abbé Badilon essaie d'obtenir de Sygne qu'elle renouvelle "l'antique alliance avec le peuple qui lui tend une dernière fois les mains". Mais si son sacrifice héroïque rend effectivement la liberté au Pape, elle n'a "pas le courage de consommer ce sacrifice jusqu'au bout" en acceptant complètement son époux. C'est "cette défaillance finale qui scandalise Turelure", car sous son rictus indigné il a la "conviction d'une espèce de droit" que Sygne lui devait tout autant que Clotilde à Clovis. Contrairement à Violaine, "elle ne donne pas (...) ce oui parfait que le sacrement exige", et c'est peut-être la raison pour laquelle Turelure frustré deviendra ce monstre complet que nous retrouverons plus tard (Th II, Notices, 1417 ; 1426 ; 1428 ; 1408).

Dans Le Pain dur, la petite société que domine ce Père inhumain et athée, est sans Loi et sans Grâce. Dans ce monde sans contrepoids, sans "règle générale et extérieure", les personnages, "à défaut d'une loi^{*} modératrice" tournent autour d'un appât que l'auteur a voulu "aussi médiocre que possible" (Th II, Notices, 1442). "Pas de grâce, il n'y a plus que la dette comme en enfer" (Th II, Notices, 1418). Dans ce monde de la Justice "négative" à son degré le plus bas, les personnages passent entre eux d'infâmes marchés de dupes qui aboutissent à l'assassinat d'un père "sous les yeux du Christ déposé qu'on va (...) dépecer et vendre". Seule Lumîr se réveille. Les autres demeurent "sans pacte, sans affection, sans miséricorde" (Th II, Notices, 1442).

"De ces ténèbres morales émerge dans Le Père humilié une aveugle physique, Pensée". Elle est Juive par sa mère, héritière à la fois de l'Ancienne Loi et du pêché de ses parents, mais elle détient aussi la créance de Sygne sur le Pape/Père. Ce qu'elle réclame, sans le savoir, à travers son amour pour Orian, c'est le salut, et il le lui apportera, non par le mariage, mais par le sacrifice de sa vie (Th II, Notices, 1418). C'est dans cette "troisième génération dont parle l'Écriture" que "le sens (...) de l'arcane" est enfin réalisé comme une phrase mélodique quand résonne le dernier accord. Une fois Orian mort, Orso est là pour rétablir toute Justice, "pour signifier à l'amante l'ordre^{*} du mariage et l'apport du nom" et apporter une ultime conclusion au sacrifice de Sygne (Th II, Notices, 1455-1457). Ici aussi, la Justice est suivie de Miséricorde car c'est le même Feu qui, après avoir dévoré et purifié Pensée, se transformera pour elle en Lumière intérieure.

Dans la "Première Journée" du Soulier de satin, le désordre se traduit d'une part par le paganisme de l'Afrique et de l'Amérique, de l'autre par le manque de scrupules de deux conquérants qui convoitent

et appellent illégitimement Prouhèze, l'épouse de Pélage. Ils sont aidés dans cette entreprise par le malentendu qui existe entre Pélage, trop fier pour avouer son amour, et Prouhèze dont la générosité même exige qu'on ait besoin d'elle. Sur le niveau symbolique, Pélage le Juge Terrible peut être considéré comme le représentant de l'Ancienne Loi, comme ce Père qui laisse s'échapper de ses mains deux représentantes de la Grâce, Prouhèze et Musique : "un ange qui joue du violon dans le ciel, un autre qui tient une coupe" (Th II, Notices, 1472 ; Cf. Th II, 812). Sur le plan surnaturel, ces deux créatures auront pour mission d'assister aux croisades qui seront entreprises, en rendant les chefs de ces croisades dignes de leur mission. La cruelle Prouhèze fera boire jusqu'à la lie la coupe de feu qu'elle tendra à la fois à Camille et à Rodrigue et finira par sauver ces deux héros orgueilleux et injustes. La douce Musique se présentera pour apporter sa Miséricorde à son Vice-Roi ainsi qu'au peuple blessé de la Bohème.

C'est ainsi que, dans la "Deuxième Journée", après une consultation avec Honoria, le Juge lui-même envoie Prouhèze dans l'enfer de Mogador. Prouhèze elle-même devient le Juge délégué qui assiste à la confrontation dévastatrice entre Camille et Rodrigue. Grâce à elle, Rodrigue partira pour l'Amérique, comme son Roi l'avait souhaité, avec en lui assez de combustible pour brûler toutes ses tentations. D'autre part Camille, gardé à Mogador par Prouhèze, sera empêché d'y faire tout le mal qu'il aurait pu.

La "Troisième Journée" voit la réussite de deux croisades : la victoire de la Montagne Blanche, et la remise en ordre de l'Amérique. Ces deux entreprises terminées, Musique et Prouhèze disparaissent, cette dernière acceptant de sauver Camille par sa mort et n'abandonnant Rodrigue que pour mieux achever sur lui son oeuvre rédemptrice.

La "Quatrième Journée" nous a paru digne d'une attention particulière puisque, loin d'être un appendice, elle a été, Claudel l'a assuré à plusieurs reprises, "à l'origine du Soulier de Satin". "Ensuite", a-t-il ajouté dans ses Mémoires improvisés, "j'ai recommencé à écrire le drame en partant du premier acte" (Th II, Notices, 1468). Une telle composition ne semble-t-elle pas donner à cette dernière "Journée", par rapport à l'ensemble du Soulier de satin, la même importance que Le Temps retrouvé par rapport au reste de A la Recherche du temps perdu ? Il nous semble en tout cas que ce serait une erreur de n'y voir qu'une fantaisie ou de l'enlever de son contexte. Dans cette "Journée" nous trouvons un justicier fanatique, puni par une croisade manquée et le

désastre de son Armada. Nous y trouvons une nouvelle Grâce, Sept-Epées, en qui se réunissent à la fois la tendresse et l'héroïsme. Nous y assistons à une étrange croisade, celle de Rodrigue qui, devenu artiste, convertit les pêcheurs grâce à l'armée de saints qu'il crée par ses dessins. Le héros, jadis injuste et cruel, choisi tel par le Roi pour mieux mâter la révolte de l'Amérique, est enfin devenu généreux, patient et juste. Après une humiliation et un dépouillement suprême, il retrouvera dans l'autre monde la Grâce, désormais miséricordieuse, qui l'attend. Dans ce monde-là, il ne rencontrera plus ni douanier, ni créancier : sa dette est payée. Citons à l'appui de cette interprétation quelques passages extraits du poème qui a servi de préface à une édition anglaise du Soulier de satin et qui met décidément les quatre "Journées" sous le signe de la "Quatrième", "sous le vent" et le rétablissement de la Justice :

Quand le vent souffle^{*}, tous les moulins tournent à la fois.
Mais il y a un autre vent, c'est l'Esprit qui balaye les
peuples devant soi,

(...)

Voici l'Amérique ruisselante qui surgit, l'Asie sent un Dieu
nouveau s'agiter (...)

Et l'amant a trouvé le mot juste^{*} enfin, voyez cette femme
fière d'un seul coup qui cède et qui s'abat (...)

(...)

(...) tout ça, c'est (...) la même trompette^{*} infatigable !

(...)

Les gestes sont différents, mais c'est le même vent qui
souffle ! (...)

Mais cette espèce de point vital autour de quoi tout se
compose,

Tâchez de l'attraper vous-mêmes, chers lecteurs (...) !

(Th II, Notices, 1471)

Nous pensons grâce à notre analyse antérieure avoir assez montré que la sonnerie de la trompette est toujours associée avec le thème de la Justice. Aussi, si non seulement la dernière, mais les Quatre "Journées" sont placées sous le vent de cette trompette, n'est-ce pas que cette Justice en forme le thème capital ?

Ce thème ne fera que s'accentuer encore dans les Oratorios de Claudel. Dans Le Livre de Christophe Colomb, nous voyons le héros se dédoubler, "se faisant le spectateur et le juge de sa propre épopée" (Th II, Notices, 1492). Il feuillette le livre de sa destinée "en présence de la postérité, représentée par le choeur. C'est avec elle, non moins pleine d'injustice (...) que cette humanité, qu'il a à

s'expliquer". Il s'agit de "la plaidoirie de Christophe Colomb pour Christophe Colomb". Ce qui a mis Christophe en route, c'est son obéissance à la voix de "la fatale trompette" *, appel non pas de "cette Amérique" qu'il a découverte, mais d'"un autre monde (...) au-delà de ce monde". Pour pouvoir régler ses "comptes avec Dieu", Colomb a dû subir comme Rodrigue une "monstrueuse injustice". A la fin, pourtant, tout lui est rendu quand son "nom", son "âme" s'envole vers cette autre monde "où l'attend parmi le fourmillement de populations étincelantes, Isabelle" (Th II, Notices, 1494-1499).

Dans Jeanne d'Arc au bûcher, l'héroïne assiste à un autre procès, "celui de sa béatification". Elle revit sa vie, "elle recompte tous ses pas ; c'est ce terme-ci qui leur donne leur sens". "La solennité des deux procès, celui de la condamnation et celui de la réhabilitation" doivent montrer que "dans les desseins de la Providence, la passion de Jeanne d'Arc avait (...) la valeur d'un témoignage". Sa tâche a été de réunir la France, ce pays composé de tant de races diverses en apparence inconciliables, mais dont l'unité se refait dès "qu'un coup de trompette résonne" (Th II, Notices, 1514-1520). Jeanne a dû expliquer devant la postérité tout ce qu'elle a fait, "cette bannière qu'elle a élevée de la main gauche et cette épée qu'elle a élevée de la main droite". Et tout à coup la haine et l'incompréhension autour d'elle se transforment en foi et en enthousiasme : "Il y a la joie qui est la plus forte, (...) il y a l'amour que est le plus fort" (Th II, Notices, 1531). De nouveau, à la fin, la Justice profane "négative" est supplantée par la Justice divine et, au sein même de cette dernière, la Justice se transforme en Amour.

Enfin, dans L'Histoire de Tobie et de Sara, l'Ancienne Loi fait une fois de plus place à la Nouvelle. Pour aider l'humanité à lui payer sa dette, le Père lui envoie un Sauveur. Cette dette est payée par le retour vers le Père d'une caravane immense, la Jérusalem céleste qui établira, sous sa garde, la Cité de Dieu, et le rétablissement de la Justice.

x x

x

C'est ainsi que, nous appuyant sur les paroles mêmes de l'auteur à propos de ses pièces, nous pouvons affirmer l'omniprésence du thème de la Justice dans son théâtre.

Quant à la façon géniale et poétique dont il s'y est pris pour l'exprimer, rappelons ces multiples recherches, ces épopées de héros

partis de carrefours qui se présentaient sous des formes de plus en plus ingénieuses et subtiles, avec leurs embranchements, leurs poteaux indicateurs marqué de signes, tournés dans toutes les directions. Nous y avons vu les marchés, la criée, l'appel de multiples voix, les contrats qui se proposaient, s'épelaient et se concluaient. Rappelons ces cheminements le long de routes inattendues, avec leurs rencontres, leurs poursuites, leurs détours, leurs changements de direction, leurs nouveaux départs. Puis ces arrêts méditatifs, ces moments de "pesée", de repos ou de chute, de satisfaction ou de grief.

Que dire de ces organes intermédiaires préposés entre le Centre et le cercle, délicats mécanismes d'horlogerie ; coeurs généreux ou avarés, vigoureux ou usés, vibrants d'amour ou robots mécaniques, palpitant du juste battement iambique ou de la dangeureuse mesure impaire ! Comment ne pas admirer ces balances de plus en plus ingénieuses servant à la pesée ou aux échanges : balances romaines, palans, pesons, pesées de la main gauche à la main droite, va-et-vient, pendules et escarpolettes !

Quelle beauté, aussi, tirée à partir des Eléments subtils, l'Eau, le Feu et l'Air, animant les âmes, ces terres incultes, pour en faire selon le cas des landes dévastées ou des vergers pleins de fruits.

Nous avons vu ces paysages parfois désolés : monde crépusculaire éclairé de lueurs d'incendie ; jardins maudits ; marais aux arbres pleureurs ; campagnes tristes à la maigre végétation ; désert torride de midi ; cimetières sinistres ; chambres de torture ; plateaux désertiques et calvaires.

Nous avons aussi visité ces beaux parcs inondés de lune ; ces vergers dorés au soleil d'automne ; ces magnifiques jardins romains aux fontaines jasantes et aux corbeilles de mai ; ces paisibles patios de cloîtres avec, en leur centre, un puits somptueux ou modeste et l'une ou l'autre noble figure appuyée à sa margelle ; douces retraites, asiles de paix avec un avant-goût de paradis.

Nous avons admiré ces figures de la Grâce, presque toujours présentées sur deux plans à travers des créatures ambivalentes et parfois complémentaires : la Princesse Tournesol ; Audivine la douce lune et Thalie la violente ; Violaine et Lidine ; Lâla la petite joueuse de violon ; Craon et Violaine ; Lumîr rêvant à sa Patrie perdue ; Orso et Orian ; Prouhèze et Musique ; les unes purifiant par le glaive, les autres guérissant par l'Eau douce.

Que dire enfin de ces guides et auxiliaires, anges et saints, prenant une part de plus en plus grande aux affaires des héros, envahissant de

plus en plus ce théâtre où se jouent les destinées : un Messager mystérieux ; les saintes Praxède et Cécile ; Saint Michel Archange ; Sainte Geneviève et Saint Remy ; Sainte Justitia ; Saint Badilon ; le Séraphin d'Assise ; Saint Jacques de l'Epée ; Notre-Dame du Pilier ; l'Ange Gardien ; Sainte Thérèse d'Avila ; Sainte Jeanne d'Arc et Saint Dominique ; et, enfin, cet Archange Raphaël que Claudel aimait tant parce qu'il avait aidé Vasco de Gama à doubler le cap de Bonne-Espérance ...

Ah ! le merveilleux théâtre à la somptueuse richesse et à l'infinie variété où, à partir des interrogations du jeune poète, le mouvement de recherche a évolué de l'angoisse à la confiance et à la sérénité. Car de la Justice "négative" nous avons passé à une Justice "positive" ; de la Vengeance du talion, nous avons passé à une Justice dont la sévérité n'était plus qu'une mesure préparatoire à la Miséricorde et, de plus en plus, l'accent s'est déplacé de la douleur vers la Joie. Des sinistres mondes gangrenés du début, nous avons passé à la douceur des charmilles ou de nuits étoilées tenant en bon ordre leurs girandoles dans le Ciel.

Enfin, dans la dernière grande pièce de Claudel, le Père, ce Tobie l'Ancien qui avait tant pleuré sur l'humanité ingrate qu'il en avait perdu la vue, voit un jour cette humanité lui revenir sous la forme de l'épouse de son Fils, cette délicieuse Sara, vigne chargée de grappes, coupe de vin, rose si belle que le Père retrouvera la vue pour la mieux contempler. Alors, tous deux s'embrasseront dans la reconnaissance car, en paiement de la dette, Sara rapportera à ce bon Père, à ce si patient créateur, toute la riche caravane, toute la procession de saints et de saintes qui à jamais chanteront sa gloire. Don généreux, don équitable digne du Créateur, de sa Justice et de sa Miséricorde.

Nous pourrions nous représenter tous ces saints, tous ces héros ardents et ces héroïnes gracieuses ou impétueuses, formant, détachés sur l'arrière-fond de leur paysage, les vitraux de cette grande cathédrale qu'est le théâtre de Claudel, cette magnifique bâtisse en forme de coeur où une immense rosace épanouit l'arc-en-ciel de ses couleurs autour d'un Centre éblouissant. Au sommet de cette cathédrale se tient la Justice aux yeux bandés par la Miséricorde et sur ce bandeau sont inscrits les derniers mots de la dernière grande pièce :

"DIEU EST AMOUR !"

NOTES

INTRODUCTION

- p. II 1. La Bruyère, Les Caractères, "Des Ouvrages de l'esprit", Paris, Gallimard, 1965, p. 21.

CHAPITRE I

- p. 3 1. Claudel (Paul), "Custos quid de nocte ?", Bulletin de la Société Paul Claudel, N° 19, juin 1965. Ce poème fut composé en juillet 1953.
- p. 3 2. Claudel (Paul), Chemin de la Croix N° 2, édition originale en fac-similé, parue dans le Bulletin de la Société Paul Claudel, N° 42, 2ème trimestre 1971.
- p. 3 3. Cf. supra, p. 1.
- p. 5 4. A propos de cette image, rappelons dans l'étymologie du mot "gravitation", l'origine latine, le mot "gravis", pesant, dans lequel nous trouvons à la fois l'idée de "poids" et l'idée de fardeau parfois pénible, d'où le mot "grief", mot bien claudélien, étudié d'un autre point de vue par Madame M. Mercier-Campiche dans son ouvrage cité dans notre bibliographie. Nous rencontrerons souvent, au cours de notre étude, ce mot de "grief" qui, dans le contexte de l'Art poétique, est essentiellement une réaction à un "poids" trop lourd.
- p. 9 5. Il n'est peut-être pas superflu de rappeler la signification de ces termes peu usuels. La "trémie" d'un concasseur ou d'un égrappoir est l'endroit où certaines substances subissent un traitement (broyage, concassage, tamisage). C'est aussi l'endroit où l'on déverse le combustible dans certains fours ; c'est encore, parfois, l'espace qui reçoit l'âtre d'une cheminée. Quant au "trébuchet", c'est une petite balance à plateaux pour peser les monnaies d'or, d'argent ; ou encore une petite balance de laboratoire pour pesées délicates.
- p. 12 6. Ici, on pourrait objecter que cet air n'est pas central au cercle/organisme, mais extérieur. Mais ce n'est là qu'une contradiction apparente, puisque l'air aspiré devient intérieur au cercle.
- p. 14 7. Claudel se montrera beaucoup plus explicite dans "La Route interrompue" (Pr, 683-688) qui date de 1923, ainsi que dans "Le Chemin dans l'art" (Pr, 263-271) qui date de 1937. Nous en citerons des extraits plus loin (Cf. infra, 21 et 25).

- p. 15 8. "Tirer à elle" : c'est Claudel qui met entre guillemets.
- p. 15 9. Cf. lettre de Claudel à A. Mockel, citée dans "Textes de Claudel, 1891" (Th I, Notices, 1244).
- p. 21 10. Cf. supra, p. 20.
- p. 21 11. Cf. supra, p. 14.
- p. 21 12. Ce mot "Potence" étant un de nos mots clefs, il vaut sans doute la peine de nous y attarder un peu. Littéralement ce mot désigne, comme on le sait, une pièce d'appui constituée par un montant vertical et une traverse placée en équerre, pièce qu'on emploie souvent pour soutenir une charpente.

Ce que Claudel appelle "Potence" dans son Chemin de la Croix N° 2, désigne uniquement l'extension horizontale d'une croix. On peut se demander ce qui a pu suggérer à l'auteur le choix du mot "Potence" dans une telle acception. Nous avons discuté la chose avec notre maître de thèse, M. Shackleton, qui nous a proposé les raisons suivantes :

- d'abord, Claudel a pu choisir "Potence" pour des raisons d'euphonie, pour faire pendant à "Poteau" ;
- ensuite, la potence pouvant signifier le gibet, ce mot suggérerait immédiatement l'idée du supplice ;
- enfin, étymologiquement, ce mot qui provient du latin "potentia" pouvait aussi suggérer la puissance, le pouvoir, la suprématie que confère, à celui qui le subit, le martyr librement consenti.

En plus de toutes ces raisons, nous pouvons quant à nous en suggérer une dernière. Toujours étymologiquement, une potence était au XIIIème siècle une "béquille", celle dont, nous le verrons au cours de notre étude, les personnages "boîteux" de Claudel auront souvent besoin pour rétablir leur équilibre.

Le manuscrit du Chemin de la Croix N° 2 ne portant pas de pagination, les chiffres romains renvoient aux chapitres, chacun d'eux, d'ailleurs, mis à part le VIème, ne comportant guère qu'une page. La référence : (ChC II) renvoie donc au Chemin de la Croix N° 2, Chapitre II. Nous nous sommes basée sur la seconde version qui, du reste, est presque pareille à la première.

- p. 22 13. Le "mât" et la "vergue" n'apparaissent que dans la première version et ces mots ont été biffés par l'auteur. Néanmoins, il nous a paru utile de relever cette image.
- p. 22 14. "La potence signifie le geste horizontal de l'amour, la Charité (...)" : citation extraite de la présentation du Chemin de la Croix N° 2 par Claudel au "Figaro Littéraire" et reproduite dans le Bulletin de la Société Paul Claudel, N° 42, 2e trimestre 1971, p. 1.

p. 22 15. "Le Christ doit être seulement l'Homme" (Ibidem).

CHAPITRE II

p. 29 1. Cet exemple se vérifiera dans Le Repos du septième jour.

CHAPITRE III

p. 39 1. Cf. supra, p. 20.

CHAPITRE IV

p. 49 1. Willem G.C. Byvanck, "Notes parisiennes - Un maître inconnu" ds : "Paul Claudel" N° 6, La Première version de "La Ville", Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1965, pp. 105-115.

p. 53 2. Autrement dit "étouffé", comme cela se confirmera dans la deuxième version, dans "les mains autour de la gorge qui étranglent" (Th I, 467) ; Cf. infra, 135 (Th I, 467).

p. 54 3. Cf. supra, p. 4.

p. 55 4. Cf. supra, p. 12.

p. 58 5. Cf. supra, p. 10.

p. 60 6. Cf. supra, p. 16.

p. 60 7. Cf. TO I, "l'été de l'erreur" (Th I, 32).

p. 61 8. Cf. supra, p. 22.

p. 62 8. Idem.

p. 64 9. Cf. supra, p. 10.

p. 65 10. Cf. supra, p. 23.

p. 66 11. Cf. supra, p. 20.

CHAPITRE V

p. 69 1. Pour éviter les longueurs, nous nous sommes permis d'abrégé le titre.

p. 73 2. "Loriot" : étymologiquement = l'oriol = l'auriol de "auréolus" = oiseau de couleur d'or.

p. 74 3. C'est déjà Mesa qui s'annonce, Cf. PM (Th I, 1007).

- p. 77 4. Cf. supra, p. 12.
- p. 78 5. Cf. supra, p. 22.
- p. 78 6. "Vercors" = "vers" + "cor, cordis , le coeur.

CHAPITRE VI

- p. 85 1. Les images qui accompagnent le personnage de Marthe nous indiquent qu'elle incarne la Sagesse. Claudel lui-même confirme cette interprétation dans un texte qui date de 1937 et qui servit "pour le programme des représentations données au Théâtre des Mathurins" (Th I, Notices, 1299 ; 1301).
- p. 87 2. Cf. P. Claudel, L'Echange (première version), édition critique et commentée par Pierre Brunel, Paris, Les Belles-Lettres, 1974, p. 217.
- p. 87 3. Pour la signification que Claudel donne au nom "Christophe Colomb" Cf. Le Livre de Christophe Colomb (Th II, p. 1136). Le serviteur de Lechy représente ici un anti-Colomb.
- p. 89 4. Cf. supra, p. 3.
- p. 92 5. Ces paroles, "je n'ai pas de temps à perdre", annoncent déjà Partage de midi (Th I, 989 et 1012).
- p. 96 6. Cf. supra, p. 56.
- p. 97 7. Ce passage semble annoncer de loin un des motifs du Père humilié.
- p. 98 8. Cf. supra, p. 53.
- p. 100 9. Cf. infra, pp. 126-127 (Th I, 848).

CHAPITRE VII

- p. 102 1. Cf. supra, p. 10.
- p. 103 2. Il serait peut-être intéressant de vérifier l'écriture de ce mot sur le manuscrit de Claudel.
- p. 104 3. Cf. supra, p. 6 (Po, 140).
- p. 104 4. Cf. supra, p. 98, fin de Lechy.
- p. 105 5. Cf. supra, p. 55 (Th I, 331).
- p. 106 6. Cf. supra, p. 42.
- p. 106 7. Cf. supra, p. 104.

- p. 106 8. Cf. supra, p. 22.
- p. 107 9. Cf. supra, p. 38.
- p. 107 10. Ce passage annonce Le Repos du septième jour.
- p. 108 11. Cf. supra, p. 95 (Th I, 700).
- p. 112 12. Cf. supra, p. 23.

CHAPITRE VIII

- p. 113 1. Pour éviter les longueurs, nous nous sommes permis d'abrégé le titre.
- p. 116 2. Cf. supra, pp. 62-63.
- p. 118 3. Cf. supra, pp. 19-20
- p. 119 4. Notons combien cette enceinte de l'Antiscience, avec ses "possesseurs de la science aride" et sa "clarté noire", annonce le Besme de La Ville II et son saphir, "goutte de nuit abstraite" (Th I, 469).
- p. 119 5. Ce "pain amer" annonce et explique de loin en partie le titre du Pain dur.
- p. 120 6. Cf. supra, p. 20.
- p. 121 7. "Limbe" : étymologiquement, c'est la région périphérique d'un cercle.
- p. 124 8. Ce "dix" est probablement le chiffre romain qui se présente bien, en effet, comme croix inclinée, calvaire ou carrefour. Nous retrouverons cette image dans Le Soulier de satin, Cf. infra, 278.
- p. 125 9. Cf. supra, p. 62.
- p. 125 10. Cf. supra, p. 13.
- p. 127 11. Cf. supra, pp. 46 et 74.
- p. 128 12. Cf. supra, p. 9.

CHAPITRE IX

- p. 132 1. Cf. supra, p. 4.
- p. 135 2. Cf. supra, p. 4, "Des formes, point de lois" (Po, 131).
- p. 136 3. Cette réflexion de Besme paraîtrait plus claire si le second "connaissance" avait une majuscule.

- p. 138 4. Cf. supra, p. 56.
- p. 139 5. Cf. supra, p. 60.
- p. 139 6. Rappelons qu'un "recors" est un "témoin" dans les opérations d'exécution de l'huissier.
- p. 141 7. Cf. supra, p. 61.
- p. 141 8. Cf. supra, p. 129.
- p. 142 9. Cf. supra, p. 54.
- p. 143 10. Cf. supra, p. 4.
- p. 144 11. Cf. supra, p. 105.
- p. 144 12. Cf. supra, p. 137.
- p. 144 13. Cf. supra, p. 139.
- p. 148 14. Cf. supra, p. 63.
- p. 148 15. Mot que nous employons ici avec les réserves qu'il convient. Cf. M.-J. Whitaker, "Le Vitalisme de Claudel dans les Cinq grandes Odes".
ds : Bulletin de la Société Paul Claudel, N° 51, 3ème trim. 1973, pp. 1-15.
- p. 149 16. Cf. supra, p. 129 (Th I, 859).
- p. 151 17. Cf. supra, p. 55.
- p. 151 18. Cf. supra, pp. 105 et 106.
- p. 151 19. Cf. supra, p. 137.
- p. 151 20. Cf. supra, p. 149.

CHAPITRE X

- p. 153 1. Cf. supra, p. 70 (Th I, 498-499).
- p. 155 2. A comparer avec le passage de la première version (Th I, 517).
- p. 160 3. Cette rencontre entre le Pain et le Vin sera reprise sur le mode plaisant dans la réunion de Heurtebise/la farine avec la Mère aux tonneaux, Jeanne au bûcher (Th II, 1231).
- p. 160 4. Cf. supra, pp. 74-75 et (Th I, 528).

CHAPITRE XI

- p. 171 1. Cf. supra, p. 120 (Th I, 838).

- p. 171 2. Cf. CE, (éd. G. Gadoffre, citée dans bibliographie), p. 41.
- p. 172 3. Cf. PM (Th I, 1025-1026).
- p. 172 4. Pour éviter les longueurs, nous nous sommes permis d'abrégé le titre.
- p. 172 5. Cf. supra, p. 51.
- p. 177 6. Cf. supra, p. 1.
- p. 179 7. Cf. supra, p. 98.
- p. 179 8. Cf. supra, p. 104.
- p. 181 9. Cf. supra, pp. 171-172 et (Th I, 825-826).
- p. 182 10. Cf. supra, p. 145 (Th I, 832-833).
- p. 186 11. L'allusion à l'Extrême-Onction est peut-être aussi explicite dans cette "huile pure" à laquelle vient de se comparer Ysé (Th I, 1054).
- p. 186 12. A noter ce mot de "astreinte", dérivé du verbe employé par Claudel, et qui signifie la condamnation par laquelle un débiteur récalcitrant est obligé à payer une amende pour tout retard.

CHAPITRE XII

- p. 193 1. Notes sur le nom de "Craon", riche de significations :
- "croion" : en ancien français, sol crayeux approprié pour désigner cette région de la Champagne où l'on y creuse des caves (Cf. supra, pp. 156-157).
- Nom bien approprié dans L'Annonce I pour désigner Pierre de Craon ici exclusivement architecte, et qui bâtit "à chaux et à sable".
- Craonne : localité dans l'arrondissement de Laon, dans le Craonnais. Inutile de souligner le rapport avec L'Annonce I. Pierre est celui qui a taillé une poutre pour soutenir la cloche de la tour de Laon (Th II, 20).
 - Pierre de Craon : personnage historique. Seigneur français du XIV^e siècle qui tenta d'assassiner Olivier de Clisson. Ce nom évoque donc les luttes entre Bourguignons et Armagnacs et le désordre de la France à l'époque de L'Annonce I.
- De plus dans L'Annonce I, notre personnage Pierre de Craon est aussi un criminel manqué. Violaine lui dit significativement : "vous n'avez même pas réussi à me tuer, / Avec votre mauvais couteau" (Th II, 12).

- Craon : race de porcs renommée dite craonnaise (ô malice de Claudel !). Cela va permettre à Hury (le sanglier) d'appeler celui qu'il croit son rival un "porc ladre" (Th II, 57) !
- Cran : car c'est ainsi qu'il faut prononcer ce nom, de la même façon que Laon se dit "Lan". Or un "cran" est d'abord une "entaille faite à un corps dur" ; ensuite le degré qui permet de faire passer une chose à un autre niveau, soit inférieur, soit supérieur ; c'est encore le cran de mire d'une arme à feu ; en imprimerie, c'est l'"entaille faite sur le côté d'une lettre pour que le compositeur puisse la placer dans le bon sens", et enfin, au sens figuré, ce mot signifie "audace, courage, énergie".

On voit tout de suite combien tous ces sens sont applicables à Pierre de Craon qui, de son couteau, pratique des entailles qui vont devenir le point de mire de son Feu et permettre à ce transformateur de tout remettre dans le bon "sens". Pierre est aussi, nous allons le voir, un homme de grand "courage".

- p. 197 2. Cf. supra, p. 126.
- p. 198 3. "Adoue" signifie "noces", de l'ancien français "adouer" = accoupler.
- p. 200 4. Cf. supra, pp. 146-147.
- p. 203 5. On voit ici se confirmer les images de l'union chaux/terre et feu/sable que nous avons développées précédemment. (Cf. supra, pp. 200-201).
- p. 204 6. Cf. supra, p. 197 (Th II, 24-25).
- p. 206 7. Cf. supra, p. 200.

CHAPITRE XIII

- p. 210 1. Cf. supra, pp. 195-196 (Th II, 20).
- p. 211 2. Cf. supra, p. 1.
- p. 211 3. Cf. supra, p. 180 (Th I, 1014).
- p. 212 4. Cf. remarques de Claudel à ce sujet (Th II, Notices, 1518).
- p. 216 5. Cf. supra, p. 170 (Th I, 1002).
- p. 217 6. Cf. supra, p. 182 (Th I, 1029).
- p. 218 7. Cf. supra, p. 51.
- p. 218 8. Cf. supra, p. 79.

- p. 219 9. Nous nous sommes permis d'abrégé "LE BARON TURELURE" en "TURELURE".
- p. 220 10. Cf. P. Brunel, L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme, Archives des Lettres Modernes N° 53, Paris, Minard, 1964.
- p. 220 11. Claudel ne va pas plus loin, mais en fait cette chanson se continue comme suit :

Nous le détruirons,
Ma tante tire lire lire.

Vous ne l'aurez pas,
Ma tante tire lire la, etc.

Deux équipes s'affrontent, chacune chantant tour à tour un des couplets en réponse à l'autre.

- p. 221 12. Cf. supra, p. 213.
- p. 224 13. Cf. supra, p. 78 (Th I, 555).
- p. 227 14. Eloi est le premier nom auquel Claudel avait songé pour Pierre de Craon (Th I, Notices, 1270).

CHAPITRE XIV

- p. 230 1. (Th II, 417).
- p. 233 2. Cf. Dauzat, A., Nouveau Dictionnaire étymologique, Larousse, 1971, art. "sicle".
- p. 234 3. Cf. supra, p. 230, épigraphe traduit. Cf. épigraphe original (Th II, 417).
- p. 240 4. Rappelons que, suivant l'Art poétique, le "goût" est un des "sens" par lesquels la créature peut s'unir au Créateur, Cf. supra, p. 13.
- p. 241 5. Notons le thème de la pierre écrasante qui réapparaît ici, Cf. supra, 179, etc.
- p. 241 6. Cf. supra, pp. 231-232.
- p. 243 7. Cf. épigraphe (Th II, 417).

CHAPITRE XV

- p. 248 1. Cf. Petit Robert, art. "tubéreuses".
- p. 249 2. Cf. supra, pp. 51 et 74.

- p. 249 3. Cf. supra, p. 232.
- p. 250 4. Cf. supra, p. 12.
- p. 250 5. Cf. supra, p. 10 (Po, 199).
- p. 255 6. Cf. supra, p. 10.
- p. 258 7. La traduction des Euménides s'est terminée trois mois avant la fin du Père humilié.

CHAPITRE XVI

- p. 259 1. Pour éviter les longueurs, nous nous sommes permis d'abrégé le titre. De même, nous avons souvent supprimé les "Don" et "Dona" qui précèdent les noms propres.
- p. 265 2. Claudel appelle ce personnage parfois "Juan" (Th II, 882), mais le plus souvent "Jean" (Th II, 881, etc.).

CHAPITRE XVII

- p. 279 1. C'est-à-dire "à gauche", pour le public, conformément aux indications de Claudel (Th II, 1018).
- p. 282 2. Rappelons que "Délices" est le vrai nom de Dona Musique (Th II, 704).
- p. 284 3. On se souvient du véritable supplice que, selon Claudel, fut pour lui sa première confession, Cf. "Ma Conversion" (Pr, 1013-1014).
- p. 284 4. Ce sont les mots mêmes de Mara à ceux qui avaient cru aimer Violaine (Th I, 640).
- p. 287 5. Nous retrouvons ici la Justice aux yeux bandés mais, cette fois, pour ne pas voir la souffrance qu'elle inflige.

CHAPITRE XVIII

- p. 292 1. Comme on le voit, Musique est toujours associée non seulement à l'Eau, mais au Souffle/Parole/Semence.
- p. 297 2. Remarquons une fois de plus comment l'auteur associe l'Eau à Dona Musique, dont le vrai nom est "Délices".
- p. 300 3. Cf. supra, p. 219.

CHAPITRE XIX

- p. 311 1. Cf. supra, p. 139.
- p. 311 2. "Don Mendez Leal", c'est-à-dire le "menteur loyal", du latin "mendax" et de l'espagnol "leal". Nom bien approprié pour désigner l'ambassadeur du Roi perfide de la "Quatrième Journée" !
- p. 312 3. Cf. supra, pp. 266-267.
- p. 312 4. Cf. supra, p. 118.
- p. 327 5. Cf. supra, pp. 15 et 124 (Th I, 843).

CHAPITRE XX

- p. 331 1. "Volpilla", c'est-à-dire "la Renarde", de l'ancien français "Volpil(le)" = "Golpil(le)" = "Goupil" = renard(e).
- p. 333 2. Cf. supra, p. 130.
- p. 338 3. Cette "Note préliminaire" de l'auteur sur ce drame est d'ailleurs extrêmement intéressante et riche pour notre propos. Le thème de la Justice y est souligné, ainsi que celui de la balance avec poids et contrepoids que forment deux témoins du Christ, et le Verbe/Parole "là au milieu qui tient, qui se tient debout" (Th II, 1538). L'auteur y parle aussi de la prière, cet "acte de charité fraternelle et réciproque" que chacun doit en conscience à son prochain : "il plaît alors à la Grâce de Dieu de revêtir l'obligation de la Justice. Nous avons communiqué devant le Père en ce nom de Jésus qui peut tout" (Th II, Notices, 1538).
- Notons aussi, à propos de la citation qui apparaît dans notre texte, ce "chirographe" attaché à la croix et qui, rappelons-le, signifie "créance".
- p. 338 4. Cf. supra, p. 91, nos remarques à propos du nom de Pollock Nageoire.
- p. 344 5. Cf. Varillon (François), Claudiel, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967, p. 91.

B I B L I O G R A P H I E

I. TEXTES DE CLAUDEL

Journal, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2 volumes : tome I (1904-1932), 1968 ; tome II (1933-1955), 1969.

Mémoires improvisés, Paris, Gallimard, 1954.

Oeuvre poétique, introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1957.

Oeuvres en prose, préface par Gaëtan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

Positions et propositions, Paris, Gallimard, N.R.F., 2 volumes : tome I, 1928 ; tome II, 1934.

Théâtre, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2 volumes : tome I, 1967 ; tome II, 1965.

Connaissance de l'Est, édition critique établie par Gilbert Gadoffre, Paris, Mercure de France, 1973.

Figures et paraboles, édition critique et commentée par Andrée Hirschi, Paris, Les Belles-Lettres, 1974.

La Légende de Prâkriti - Ossements - Le Bestiaire spirituel, édition critique et commentée par Andrée Hirschi, Paris, Les Belles-Lettres, 1972.

La Ville, édition critique établie par Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1967.

L'Echange (première version), édition critique et commentée par Pierre Brunel, Paris, Les Belles-Lettres, 1974.

Le Chemin de la Croix N° 2, édition originale en fac-similé, présentée par le Bulletin de la Société Paul Claudel N° 42, 2e trimestre 1971.

Le Pain dur, édition critique et commentée par Jacques Petit, Paris, Les Belles-Lettres, 1975.

Le Poète et le shamisen - Le Poète et le vase d'encens - Jules ou l'homme-aux-deux-cravates, édition critique et commentée par Michel Malicet, Paris, Les Belles-Lettres, 1970.

Le Soulier de satin - Quatrième Journée, extraits sélectionnés par Michel Autrand et Jean-Noël Segrestaa, Paris, Bordas, 1972.

Richard Wagner - Rêverie d'un poète français, édition critique et commentée par Michel Malicet, Paris, Les Belles-Lettres, 1970.

x x

x

II. OUVRAGES SUR CLAUDEL

Antoine (Gérald), Les Cinq grandes Odes de Claudel ; ou la poésie de la répétition, Paris, Minard, 1959.

Barjon (Louis), Paul Claudel ; préface de Paul Claudel, Paris, Editions Universitaires, 1953.

Bastien (Jacques), L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel, Rheims, L'Auteur, 1957.

Beaumont (Ernest), Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel, Paris, Lettres Modernes, 1958.

Becker (Aimé), Claudel et l'interlocuteur invisible - le drame de l'appel, Préface de Pierre Claudel, Paris, Nizet, 1974.

Becker (Aimé), Tête d'Or et La Ville - la dissonance fondamentale et le drame de la conversion, Archives Paul Claudel N° 9, Archives des Lettres Modernes N° 120, Paris, Minard, 1971.

Béguin (Albert), Poésie de la présence, Paris, les Cahiers du Rhône, Editions du Seuil, 1957.

Bindel (Victor), Claudel, Paris, Vrin, 1934.

Blanc (André), Les Critiques de notre temps et Claudel, Paris, Garnier, 1970.

Boly (Joseph), Paul Claudel : "L'Annonce faite à Marie" ; étude et analyse, Paris, Edition de l'école, 1957.

Brunel (Pierre), Claudel et Shakespeare, Paris, Colin, 1971.

Brunel (Pierre), L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme, Archives des Lettres Modernes N° 53, Paris, Minard, 1964.

Brunel (Pierre), Le Soulier de satin devant la critique, Paris, Minard 1965.

Carrouge (Michel), Eluard et Claudel, Paris, Editions du Seuil, 1945.

Cattai (Georges), Entretiens sur Paul Claudel, Paris, Mouton, 1968.

Cesbron (Georges), Paul Claudel : "Cosmos et communion", ds : Travaux de linguistique et de la littérature, X, 2, Strasbourg, 1972, pp. 149-170.

- Chaigne (Louis), Vie de Paul Claudel et genèse de son oeuvre, Tours, Mame, 1961.
- Chazel (Pierre), Figures de Proue : de Corneille à Valéry, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1948, pp. 154-168.
- Chonez (Claudine), Introduction à Paul Claudel, Paris, Michel, 1947.
- Donnard (Jean Hervé), Trois écrivains devant Dieu : Claudel, Mauriac, Bernanos, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966.
- Espiau de la Maëstre (André), Le Rêve dans la pensée et l'oeuvre de Paul Claudel, Paris, Minard, 1973.
- Fowlie (Wallace), Paul Claudel, London, Bowes and Bowes, 1957.
- Fumet (Stanislas), Claudel, Paris, Gallimard, 1958.
- Gadoffre (Gilbert), Claudel et l'Univers chinois, Cahiers Paul Claudel N° 8, Paris, Gallimard, 1968.
- Gillet (Louis), Claudel présent, Fribourg, Librairie de l'université, 1942.
- Griffith (Richard) (ed.), Claudel, a Reappraisal, London, Rapp and Whiting, 1968.
- Guillemin (Henri), Claudel et son art d'écrire, Paris, Gallimard, 1955.
- Guillemin (Henri), Le "Converti" Paul Claudel, Paris, Gallimard, 1968.
- Guyard (Marius-François), Recherches claudéliennes autour des "Cinq grandes Odes", Paris, Klincksieck, 1963.
- Halter (Raymond), La Vierge Marie dans la vie et l'oeuvre de Paul Claudel ; étude et anthologie, Tours, Mame, 1958.
- Kempf (Jean-Pierre) et Petit (Jacques), Etudes sur la "Trilogie" de Claudel - 1 - L'Otage, Archives claudéliennes N° 5, Archives des Lettres Modernes N° 69, Paris, Minard, 1966.
- Kempf (Jean-Pierre) et Petit (Jacques), Etudes sur la "Trilogie" de Claudel - 2 - Le Pain dur, Archives claudéliennes N° 6, Archives des Lettres Modernes N° 77, Paris, Minard, 1967.
- Kempf (Jean-Pierre) et Petit (Jacques), Etudes sur la "Trilogie" de Claudel - 3 - Le Père humilié, Archives claudéliennes N° 3, Archives des Lettres Modernes N° 87, Paris, Minard, 1968.
- Labriolle (Jacqueline) (de), Claudel and the English-speaking world, London, Grant and Cutler, 1973.
- Labriolle (Jacqueline) (de), Les "Christophe Colomb" de Paul Claudel, Paris, Klincksieck, 1972.
- Lesort (Paul-André), Paul Claudel par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1963.

- Lioure (Michel), L'Esthétique dramatique de Paul Claudel, Paris, Armand Colin, 1971...
- Mac Combie (J.), The Prince and the génie ; (Rimbaud's influence on Paul Claudel), Massachusetts, U.P., 1972.
- Madaule (Jacques), Claudel et le langage, Bruges, Desclée de Brouwer, 1968.
- Madaule (Jacques), Le Drame de Paul Claudel, Paris, Desclée de Brouwer, 1947.
- Madaule (Jacques), Le Rire de Paul Claudel, Paris, Gallimard, 1960.
- Madaule (Jacques), Paul Claudel dramaturge, Paris, L'Arche, 1956.
- Marcel (Gabriel), Regards sur le théâtre de Claudel, Paris, Beauchesne, 1964.
- Matheson (William H.), Claudel and Aeschylus ; a Study of Claudel's Translation of the "Oresteia", Ann Arbor, Michigan, U.P., 1965.
- Maurocordato (Alexandre), L'Ode de Paul Claudel - 1 - "La grande Vendange de paroles", Archives des Lettres Modernes, N° 152, Paris, Minard, 1974.
- Maurois (André), Etudes littéraires, New York, Editions de la maison française, 1941-1944, Vol. I, pp. 183-215.
- Mercier-Campiche (Marianne), Le Théâtre de Claudel ou la puissance du grief et de la passion, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.
- Michaud (Guy), Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1947, Vol. III, pp. 595-629.
- Mondor (Henri), Claudel plus intime, Paris, Gallimard, 1960.
- Moreau (Pierre), L'Offrande lyrique de Paul Claudel, Archives claudéliennes N° 8, Archives des Lettres Modernes N° 100, Paris, Minard, 1969.
- Morisot (Jean-Claude), Tête d'Or ou les aventures de la volonté, Revue des Lettres Modernes N°s 44-45, Vol. VI, Paris, Minard, 1959.
- O'Donnell(Donat), Maria Cross ; Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers, London, Chatto and Windus, 1954.
- Petit (Jacques), Claudel et l'usurpateur, Bruges, Desclée de Brouwer, 1971.
- Petit (Jacques), Paul Claudel, 3 Vol., Revue des Lettres Modernes, N°s 101-103 ; 114-116 ; 134-136, Paris, Minard, 1964-1966.
- Petit (Jacques), Pour une explication du Soulier de satin, Archives des Lettres Modernes, N° 58, Paris, Minard, 1965.
- Peyre (Henri), Hommes et oeuvres du XXe siècle, Paris, Corrêa, 1938, pp. 81-110.

- Plourde (Michel), Paul Claudel - Une Musique du silence, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- Poulet (Georges), "Oeuf, Semence, Zéro",
ds : La Nouvelle Revue Française, "Hommage à Paul Claudel",
Paris, N.R.F., 3ème année, N° 33, 1.9.1955, pp. 445-466.
- Raymond (Marcel), De Baudelaire au surréalisme, Edition nouvelle, Paris José Corti, 1947, Chapitre IX, "Paul Claudel : Chantre du monde total".
- Rousseau (André), Littérature du vingtième siècle, Paris, Michel, 1938, 1939, 2 Vol., pp. 33-47, Vol. I ; pp. 133-141, Vol. II.
- Segrestaa (Jean-Noël), L'Annonce faite à Marie, Analyse critique, Paris, Hatier, Collection "Profil d'une oeuvre", 1973.
- Scalzetti (Yvette Bozon), Le Verset claudélien ; une étude du rythme dans Tête d'Or, Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1965.
- Senghor (Léopold Sédar), La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1973.
- Shackleton (Mitchell), "Rêve et réalité chez Claudel",
ds : French Studies in Southern Africa, N° 7, 1978, pp. 48-67.
- Streignard (Joseph), "Le Mystère de la Justice de Pierre de Craon",
ds : Etudes Classiques, V, 39, (4), Oct. 1971, pp. 500-507.
- Tricaud (Marie-Louise), Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel, Genève, Librairie Droz, 1967.
- Tricaud (Marie-Louise), "Claudel dramaturge humaniste et contestataire",
ds : French Studies in Southern Africa, N° 1, 1971-1972, pp. 35-47.
- Tricaud (Marie-Louise), "Claudel au Japon",
ds : French Studies in Southern Africa, N° 3, 1974, pp. 1-12.
- Truc (Gonzague), Paul Claudel, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1945.
- Vachon (André), Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Varillon (François), Claudé, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967.
- Waters (Harold A.), "Justice as Theme in Claudel's Drama",
ds : Renascence, V., 17, (1), 1964, pp. 17-28.
- Whitaker (Marie-Joséphine), "Art et poésie, vie et mécanisme dans les Cinq grandes Odes de Claudel",
ds : French Studies in Southern Africa, N° 5, 1976, pp. 38-51.
- Whitaker (Marie-Joséphine), "Les vingt Partages de Partage de midi",
ds : Claudé Studies, Volume III, N° 1, 1976, pp. 4-22.
- Whitaker (Marie-Joséphine), "Renaissance du théâtre : le sens de la destinée et sa figuration dans la dramaturgie de Paul Claudel",
ds : Mélanges à la mémoire de Franco Simone, Studi Francesi, 1978 (sous presse).

Whitaker (Marie-Joséphine), "Le Vitalisme de Claudel dans les Cinq grandes Odes",
ds : Bulletin de la Société Paul Claudel N° 51, 3ème trim. 1973,
pp. 1-15.

x x

x

III. PUBLICATIONS PERIODIQUES

Bulletins de la Société Paul Claudel, Paris, publiés sous la direction
de Charles Galpérine N°s 1 à 70.

Cahier Canadien Claudel N° 4, "Géographie poétique de Paul Claudel",
Ottawa, Edition de l'Université, 1966.

Cahiers de la Cie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, "Paul Claudel
et 'Christophe Colomb'", Paris, Cahier N° 1, Julliard, 1953.

Cahiers Paul Claudel, Paris, Gallimard, N°s 1 à 10.

Claudel Studies, University of Dallas and Cultural Services of the
French Embassy, N°s 1 à 5.

French Studies in Southern Africa, Pretoria, Unisa, N°s 1, 3, 5, 7.

"Paul Claudel", sous la direction de Jacques Petit, La Revue des
Lettres Modernes, Paris, Minard.

N° 1 : Quelques influences formatrices - Eschyle, Virgile, Dante,
Poe, Homère, Pindare, Paris, Minard, 1964.

N° 2 : "Le Regard en arrière" - Quelques drames et leurs versions
successives, Paris, Minard, 1965.

N° 3 : Thèmes et images, Paris, Minard, 1966.

N° 4 : L'Histoire, Paris, Minard, 1967.

N° 5 : Schémas dramatiques, Paris, Minard, 1968.

N° 6 : La Première version de "La Ville", Paris, Minard, 1969.

N° 7 : La Poésie de la nuit, Paris, Minard, 1970.

N° 8 : Le Double, Paris, Minard, 1971.

N° 9 : Structures du Soulier de satin, Paris, Minard, 1972.

N° 10 : L'Enfer selon Claudel - Le Repos du septième jour, Paris,
Minard, 1973.

N° 11 : Les Images dans Le Soulier de satin, Paris, Minard, 1974.

x x

x

IV. OUVRAGES D'INTERET GENERAL

Aslan (O.), L'Art du théâtre, Paris, Seghers, 1962.

Buffum (Imbrie), Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou,
New Haven and London, Yale University Press, 1957.

Gouhier (Henri), L'Oeuvre théâtrale, Paris, Flammarion, "Bibliothèque
esthétique", 1958.

Kerr (Walter), Tragedy and Comedy, Bodley Head, 1967.

Le Théâtre tragique, études réunies et présentées par Jean Jacquot,
Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

Lioure (Michel), Le Drame, Paris, Colin, "Collection U", 1963.

Michaud (Guy), L'Oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1956.

Morel (J.), La Tragédie, Paris, Colin, "Collection U", 1964.

Rousset (Jean), La Littérature de l'âge baroque en France - Circé et
le paon-, Paris, José Corti, 1953.

Voltz (P.), La Comédie, Paris, Colin, "Collection U", 1963.

ooOoo