

essai

STATISME ET MOUVEMENT

dans le premier théâtre de Claudel

Krystyna Umiastowska



HYPALLAGE
EDITIONS

Du même auteur

Le Cantique de l'âme

(Poésie, Hypallage Editions, 2014)

Une saison au purgatoire

(Nouvelle, Hypallage Editions, 2014)

Essai de poésie expérimentale

(Poésie, Hypallage Editions, 2014)

Au fil des saisons

(Poésie, Hypallage Editions, 2014)

Krystyna Umiastowska

STATISME
ET MOUVEMENT
dans le premier théâtre de Claudel
(Essai)

Hypallage Editions

Hypallage Editions
16, rue de la Marne, 06 500 Menton

Édité sur Internet le 2 février 2015
Prix : 2,11 €

© 2015 Hypallage Editions
Tous droits réservés
ISBN : 978-2-37107-014-1

« N'oublie jamais que le public ne vient pas te regarder jouer,
mais jouer avec toi. »

Michel Bouquet

Sommaire

| | |
|--|----|
| <u>Du même auteur</u> | 02 |
| <u>Mention légales</u> | 04 |
| <u>Citation</u> | 05 |
| | |
| <u>Abréviations</u> | 07 |
| | |
| <u>Introduction</u> | 08 |
| | |
| Chapitre I – <u>Le Texte dramatique</u> | 12 |
| <u>Le Mouvement de la phrase</u> | 13 |
| <u>Le Mouvement du vers</u> | 14 |
| <u>Le Mouvement du texte dramatique</u> | 16 |
| | |
| Chapitre II – <u>Du texte à la scène</u> | 27 |
| <u>Les Didascalies</u> | 27 |
| <u>Le Jeu scénique</u> | 37 |
| | |
| Chapitre III – <u>De la scène à la salle</u> | 48 |
| <u>Le Poids du mot</u> | 49 |
| <u>L'Attente</u> | 50 |
| <u>Agrandissement de l'espace</u> | 55 |
| | |
| <u>Conclusion</u> | 60 |
| | |
| <u>Bibliographie</u> | 65 |

Abréviations

AP

Paul Claudel
Art poétique
Gallimard, Poésie, 1984

E1

L'Échange
Première version
(note : les citations des
pièces sont tirées du tome
premier du *Théâtre de
Claudel*, Gallimard,
Pléiade, 1967)

E

L'Échange
Deuxième version

JFV1

La Jeune Fille Violaine
Première version

JFV

La Jeune Fille Violaine
Deuxième version

LV1

La Ville
Première version

LV

La Ville
Deuxième version

PM

Partage de Midi
Première version

RSJ

Le Repos du septième jour

TDO1

Tête d'Or
Première version

TDO

Tête d'Or
Deuxième version

SOMMAIRE

Introduction

Dès 1911, Jacques Rivière écrivait :

« Pour parler dignement de Claudel, il faudrait tout dire à la fois et présenter son œuvre entière d'un seul coup, dans sa somptuosité, dans sa complexité infinie et son unité profonde. Mais mieux vaudrait se taire. Et puisqu'il s'agit ici d'expliquer, il faut bien se résoudre à dissocier ce que le génie créa inséparable. » (*Étude*, Gallimard, 1944).

Partageant cet avis, nous limiterons notre étude à rechercher le point de jonction entre statisme et mouvement dans le texte dramatique, dans le jeu scénique, et dans l'imagination des spectateurs.

Pour cela, nous nous attacherons plus particulièrement au premier théâtre de Paul Claudel, spécialement aux cinq pièces publiées en 1901 sous le titre de *L'Arbre*, à savoir : *Tête d'Or*, *La Ville*, *La Jeune Fille Violaine*, *L'Échange*, et *Le Repos du septième jour*. Nous nous pencherons plus exclusivement sur *Tête D'Or* et sur *La Jeune Fille Violaine*, notamment sur les secondes versions de ces deux pièces.

Dans toute œuvre théâtrale, les trois acteurs principaux du drame sont : le dramaturge, la troupe théâtrale, et le spectateur. S'il manque un des trois, il ne s'agit plus d'une œuvre théâtrale.

Le statisme et le mouvement commencent au niveau du dramaturge. Ils sont contenus en germe dans le texte dramatique, qui possède un mouvement propre, obéit à une logique interne. Avant d'être ceux des personnages, le statisme et le mouvement sont d'abord ceux du texte lui-même. On peut en effet parler de mouvement de la phrase dramatique, de mouvement du texte dramatique, et même de mouvement du drame lui-même.

De plus, le texte fournit un certain nombre d'indications permettant de supposer qu'à tel moment, tel personnage sera immobile ou sera au contraire en mouvement. C'est à partir de ce texte de base que la mise en scène pourra donner une réalité physique à ce qui jusqu'à présent était de l'ordre du virtuel. En effet, c'est à la scène que les notions de statisme et de mouvement deviennent réalité. C'est ce que souligne A. Ubersfeld :

« À dire le vrai, il n'y a pas de personnage immobile, parce qu'il n'y a pas non plus de personnage en mouvement, tant que ledit personnage est entre les pages d'un livre. Les catégories du mouvement et de l'immobilité ne sont pas pertinentes hors de la scène. Tout au plus pouvons-nous imaginer à la lecture l'immobilité du personnage ou son mouvement, parce que les didascalies le disent. [L'immobilité] n'existe qu'à l'instant où elle est montrée ; jusque là elle est un virtuel » (*Le Personnage immobile*).

Enfin, la pièce se joue devant un public. Ici réside un aspect fondamental de la dramaturgie claudélienne : le rapport entre la scène et la salle. Le statisme et le mouvement

représentés sur scène ne prendront tout leur sens qu'à partir du moment où ils auront été saisis et interprétés par le spectateur. Tout le travail préalable du dramaturge, du metteur en scène et des acteurs n'a qu'un seul et unique but : créer une situation de communication entre la scène et la salle, afin que le drame qui se joue se mêle au drame intérieur du spectateur.

Un peu de vocabulaire...

Le mot *immobilité* désigne l'absence de mouvement physique. Quant au terme statisme, il sert à définir un état d'équilibre entre des forces opposées ou également contraignantes.

En ce qui concerne le *mouvement*, Claudel le définit comme « un déplacement, l'éloignement d'un corps du point premièrement tenu. Ce point, l'ayant une fois occupé, il ne saurait de nature avoir aucune raison en lui d'y interrompre son séjour. S'il le quitte, c'est donc par l'effet d'une force extérieure et plus grande, d'une contrainte à qui il cède » (AP, p. 50).

Le mobile, mû par une force supérieure, quitte un point pour se diriger vers un autre point. N'est-il alors que le jouet passif d'une force qui le dépasse ? L'homme, sujet libre et pensant, peut accepter ou refuser le mouvement. C'est sa volonté propre accordée à une force extérieure qui est à l'origine de son mouvement. S'il ne consent pas, il est libre de rester immobile, à moins d'être contraint au mouvement

par une force physique et non plus morale ou spirituelle. Le sujet peut également être contraint à l'immobilité, en raison, par exemple, de sa faiblesse physique, ou d'une force extérieure exercée sur lui par un oppresseur.

L'immobilité peut traduire une situation de statisme intérieur : apaisement après l'effort, repos du corps et de l'esprit. En revanche, l'immobilité apparente peut également dissimuler tout un mouvement intérieur : lutte intime entre deux postulations, hésitation avant le choix...

Car le mouvement ne se produit pas uniquement dans l'espace. Selon Claudel, « il y a mouvement partout où il y a variation par rapport à un état de statisme initial, ou bien d'une variation par rapport à un autre mouvement : le mobile se sépare de l'immobile par le mouvement, et d'un autre mobile par un mouvement différent » (AP, p. 107).

Le mouvement peut être une fuite, qui peut s'avérer libératrice, mais également une séparation douloureuse en réponse à un appel. Dans tous les cas, le sujet sait ce qu'il quitte, mais il ne sait pas toujours vers quoi il se dirige. Il se dirige *ailleurs*. Dans nos pièces, le personnage, repoussant toujours plus loin ses limites humaines, parvient tôt ou tard à la frontière du visible et de l'invisible, du fini et de l'infini...

SOMMAIRE

– Chapitre I – Le Texte dramatique

Un mouvement anime la phrase, le vers et le drame claudéliens. Ce mouvement est calqué sur le rythme respiratoire. Dans *La Ville*, Claudel met sur les lèvres de Cœuvre sa conception du vers :

« Ô 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 cœur cette
fonction double et réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue dans l'acte
suprême de l'expiration,
Une parole intelligible. » (LV, p. 488)

Ce rythme respiratoire anime non seulement le vers, mais le drame tout entier. Jacques Rivière écrit :

« Chaque drame est un vers du poème immense de la vie : il est un souffle plus lent, un plus ample soupir. Il se développe avec la continuité du mouvement respiratoire. Il a la marche insensible de la nature ; il n'est point fait de péripéties, mais seulement de progrès et d'épanouissements ; il grandit sans secousses par une croissance imperceptible, mais incessante ; on dirait qu'il s'augmente intérieurement, qu'il se nourrit de la simple durée, que le temps est sa substance profonde » (*Étude*, Gallimard, 1944).

SOMMAIRE

Le Mouvement de la phrase

La syntaxe claudélienne est souvent surprenante. En témoigne le second vers de cette réplique de Violaine :

« Dans la joie, ô Pierre de Craon, je m'endors, et je me réveille, et je me rendors dans la joie. Que je sois pleine de plus de joie,

Afin d'en apporter à celui que j'aime davantage. »
(JFV, p. 577)

On attendait plutôt : « Afin d'en apporter davantage à celui que j'aime ». Mais l'adverbe est ici rejeté en fin de phrase. Bel exemple d'hypallage [note de l'éditeur].

De même, dans ces paroles de Pierre de Craon :

« Le don, à l'imitation de la générosité de notre Dieu,
Aux autres, afin qu'il n'y ait rien de mort en nous, de soi »
(JFV, p. 580)

Presque chaque terme de cette seule expression : « le don de soi aux autres » est accompagné d'une apposition en développant le sens. On dirait qu'à chaque mot des pensées nouvelles viennent à l'esprit de Pierre. C'est tout le travail intérieur qui se fait dans l'esprit de Pierre de Craon qui est reproduit ici.

On voit ainsi comment le mouvement de la phrase claudélienne épouse et suit le mouvement de la pensée du personnage.

SOMMAIRE

Le Mouvement du vers

Le même phénomène se produit à l'intérieur du vers. En apparence, la coupe du vers chez Claudel ne respecte pas le rythme de la phrase.

Il est frappant de noter la coupe entre le nom « lit » et son épithète « paresseux », ainsi que la coupure au sein de la forme « c'est maintenant que », dans ce vers de Tête d'Or agonisant :

« C'est maintenant

Qu'il est plus difficile de bouger un pied que la masse
entière d'un empire.

Il faut se lever, même du lit

Paresseux de la mort. » (TDO, p. 290)

Cette structure syntaxique traduit bien l'effort de l'agonisant, qui s'exprime avec difficulté. Tête d'Or reprend réellement son souffle haletant avant de poursuivre son propos.

Souvent, en même temps que le personnage, c'est sa pensée qui reprend souffle en fin de vers, comme dans ces paroles de Violaine :

« Heureuse

Celle qui ayant reconduit un ami, s'apercevant qu'elle est toujours sur le seuil,

Sourit et ferme doucement la porte,

Tandis qu'il y a encore, avant qu'ils ne soient mariés,

Deux jours, trois jours. » (JFV, p. 600)

La fin de chaque vers appelle le vers suivant. Il est primordial que la comédienne observe un temps de pause en fin de vers, afin de laisser au personnage le temps de trouver ses mots, ou plutôt à la pensée de se formuler dans l'esprit de Violaine ; car les mots ne sont que le reflet du cheminement intérieur du personnage. J. Rivière résume bien ce phénomène :

« Aussi la langue de Claudel ne procède-t-elle pas par images appliquées à la pensée, mais elle est la pensée elle-même se développant en mots, la chaîne des images premières telles qu'elles surgissent en une sensibilité non corrompue » (*Ibid.*).

À propos du vers dans le théâtre japonais *Nô*, Claudel écrit qu'il s'agit d'« une proposition que l'on avance incomplète et qu'on achève après-coup, comme si la parole s'arrêtait pour laisser à la pensée le temps de passer devant » (*Nô*, in *Les Nouvelles littéraires*, 24 sept. 1927). Si l'auteur avait voulu décrire son propre vers, il n'aurait pu trouver formule plus expressive. Il est vrai que Claudel a été très marqué par le théâtre japonais, auquel il a consacré plusieurs pages.

En 1891, il explique au poète belge Albert Mockel en quoi consiste son vers. On y retrouve la même idée, exprimée de façon différente :

« Le vers sert à représenter le rapport inexplicable de l’instinct muet et du mot proféré. J’ai adopté une disposition typographique spéciale pour éviter que le vers n’ait l’air de finir dans le vague, mais il heurte un obstacle, revient en arrière et s’achève » (*Cahier Claudel I*, p. 140-142).

Le vers se heurte à l’obstacle de la pensée qui se cherche. La parole s’interrompt alors le temps de laisser la pensée se former.

SOMMAIRE

Le Mouvement du texte dramatique

Ce mouvement est aussi celui du drame, qui semble régulièrement s’interrompre comme pour laisser aux personnages le temps de reprendre souffle. Ce sont ces moments que M. Shackleton appelle « passages contemplatifs ».

1 – Les Passages contemplatifs

Il arrive souvent que, dans le cours du dialogue, un personnage semble soudain perdre la notion de ce qui l’entoure.

Le regard du personnage se fixe *ailleurs*. Un *ailleurs* qui, pour les autres personnages et pour le spectateur, ne se rend souvent visible que par la parole.

Le personnage s'ouvre au monde intérieur, auquel il semble relié par les sens. En effet, il a recours dans ces passages à un grand nombre de verbes sensoriels, relatifs notamment à la vue et à l'ouïe, mais également à l'odorat, parfois de façon surprenante, tel Cébès parlant de « bœuf qui hume le sommeil » (TDO 1, p. 32). Pourtant, le monde que décrit le personnage n'est pas le monde immédiatement perceptible par le spectateur. En ce sens, le personnage est isolé.

En même temps que le dialogue s'interrompt, l'action semble suspendue. Cette impression est renforcée par le changement de tonalité. Il s'agit en effet de moments de lyrisme, souvent préparés, soit par un silence, comme celui qui introduit la grande contemplation finale d'Anne Vercors (JFV, p. 603), soit, dans *Tête d'Or*, par un chant d'oiseau (TDO, p. 193, 196 et 203), soit par une voix d'enfant chantant dans le lointain, ce qui est souvent le cas dans *La Jeune Fille Violaine* (JFV, p. 593 et 643).

Dans cette dernière pièce, il arrive parfois que le personnage se mette à *penser* à haute voix : c'est le cas d'Anne Vercors considérant sa femme en train de ranimer les braises devant la cheminée (JFV, p. 581), ou encore de Jacques Hury contemplant Violaine dans le milieu du jardin :

« Je vois ma fiancée à travers les feuilles et les fleurs
Qui me la montrent à demi et la cachent.

Cette heure est bonne et je n'en connaîtrai point de meilleure ! » (JFV, p. 599)

Puis il entrecoupe son dialogue avec Violaine de réflexions intérieures (JFV, p. 600-603).

Mais l'exemple le plus frappant se trouve à l'acte II, lorsque Violaine se met à *penser*, « ses lèvres s'agitant sans préférer aucun bruit » (JFV, p. 603). Ici, le seul mouvement est celui des lèvres de Violaine. Cela est difficile à rendre à la scène. Cela implique, ou bien l'usage d'une voix off, ou bien qu'effectivement le spectateur ne saisisse pas les paroles de Violaine. L'absence de précisions de la part du dramaturge laisse le metteur en scène très libre. L'acteur peut également faire simplement sentir par le timbre de sa voix que ce passage est davantage pensé que dit.

Qu'est-ce que l'instant de contemplation chez Claudel ? Pour répondre à cette question, laissons la parole à Pierre de Craon :

« Violaine, entre l'heure de la lune et celle du soleil,
Voici la partie de la nuit la plus noire, où l'on dort le plus
profondément, et l'on ne sait si c'est hier ou demain.
Ô Violaine, oubliez à ce moment, comme je les oublie,
Hier, demain, et comme un être intact et neuf, recueillie
toute entière sur l'heure présente
Accueillez cette parole inconnue dont je sens en moi le
travail et la poussée. » (JFV, p. 573)

Ces vers sont la définition même de l'instant de contemplation chez Claudel. Le personnage se situe hors de la durée, hors du temps. Il semble coupé du monde qui l'entoure. Il s'exprime toujours au présent.

En réalité, ce monde que perçoit le personnage, s'il présente parfois des similitudes avec le paysage qui l'entoure, est avant tout un monde intérieur. Le personnage se recueille en lui-même, se retranche en quelque sorte dans sa cellule intérieure, afin de retrouver en lui-même le rythme universel qui anime le monde.

Pourquoi donc cette apparente interruption dans le cours du drame ? D'abord parce que, ainsi que le souligne Claudel lui-même :

« L'âme n'est pas constamment dans le même état de tension et je parle ici aussi bien des spectateurs que des acteurs sur la scène. Elle a besoin de regagner le sol de temps en temps, ne fût-ce que pour y trouver le support d'un nouveau bond. [...] Le drame ainsi compris [...] est une série d'élan et de rémissions. » (*Positions et propositions*, conférence *Le Drame et la musique*, Université de Yale, Washington, 1930).

Ensuite, parce que ces passages marquent la rencontre de l'axe vertical qui est celui de la contemplation de l'univers et de l'axe horizontal qui est celui du drame humain. Le personnage et, avec lui, le spectateur opèrent un repli sur eux-mêmes, afin de replacer toute chose à sa place dans l'univers. Le drame n'est qu'une infime partie de l'ensemble des drames qui se déroulent simultanément, et qui tous, tôt ou tard, concourent au dessein créateur de la Providence.

Mais ce personnage qui contemple parle la plupart du temps à la première personne. Il s'agit bien d'une indivi-

dualité qui se tient debout devant l'univers et qui essaie de le déchiffrer, de saisir l'immense harmonie dans laquelle il s'insère.

Malgré cette alternance entre le drame et la contemplation, le mouvement du drame est un mouvement continu. Les moments de contemplation s'intègrent dans son cours. Le personnage contemplatif tente de récapituler toute chose, de ramener toute chose à son auteur. Il saisit en profondeur ce que le drame humain comporte de divin et de providentiel.

Les événements s'engendrent les uns les autres. Mara peut accuser Violaine parce qu'elle a surpris le baiser de Pierre de Craon ; Jacques Hury répudie Violaine sur la foi de la déposition de Mara ; Violaine quitte la maison parce que Mara l'en chasse ; Mara va à la rencontre de sa sœur parce que son fils est né aveugle et que Violaine peut le guérir.

Mais le lien profond qui unit tous ces événements est la consécration intérieure de Violaine. C'est le baiser de Pierre qui a scellé la consécration de la jeune fille. Quant à Jacques, il est prêt à aimer Violaine malgré tout. Croyant que celui-ci a trahi sa confiance et son amour, il propose cependant de lui pardonner :

« Si vous voulez, je vous épouserai.
Si humilié que soit l'amour,
C'est encore l'amour, et mon cœur est assez grand pour
que vous vous y puissiez cacher. » (JFV, p. 603)

S'il répudie sa fiancée, c'est en réponse au refus de celle-ci de l'épouser.

Violaine quitte la maison chassée par Mara. Or, celle-ci n'a aucun droit sur elle. La véritable raison de son départ, c'est l'appel qu'elle ressent intérieurement.

Ce qui fait l'unité de nos drames, c'est le cheminement intérieur des personnages.

Tête d'Or, après avoir tenté de conquérir le monde par ses seules forces, constatant, malgré lui, ses limites humaines, se soumet devant la Princesse. « Toute conversion est une mort plus ou moins », remarque Paul Claudel (in *Mémoires improvisés*, Gallimard, 1969). La mort n'est ici que l'aspect visible de l'évolution intérieure du personnage.

2 – L'Évolution de la lumière

Le quatrième acte de *La Jeune Fille Violaine* est beaucoup plus long que les trois autres. De plus, il paraît se ralentir à mesure que l'on approche du dénouement. La dernière scène est la scène de l'apaisement, de « l'acceptation sans limites » (J. Rivière, *ibid.*).

L'évolution de la lumière suit celle de l'action dramatique. Tout au long de l'acte IV, parallèlement au mouvement interne de la scène, et comme en accompagnement, nous assistons au coucher progressif du soleil (JFV, p. 635, 637, 642-643). S'agit-il d'un simple souci esthétique de la

part de l'auteur ? Ne peut-on y voir un sens symbolique de la pièce elle-même ? Nous sommes au mois de septembre (JFV, p. 643), la moisson est finie, l'été s'achève, l'automne, soir de l'année, approche. Anne Vercors est revenue chez lui. Il a achevé la mission qu'il s'était assignée en Amérique.

La journée s'achève. Anne Vercors s'apprête à regagner son logis (JFV, p. 651). Il est au soir de sa vie et sent sa fin approcher (JFV, p. 655). C'est le moment de l'apaisement final, de l'acceptation de l'infini, de l'offrande de soi.

Tête d'Or est davantage marqué par la présence du soleil. La seconde partie du drame commence en pleine nuit, un peu avant minuit. On attend le lever du jour. Le roi s'écrie : « Cette nuit atroce ne finira-t-elle pas ? » (TDO, p. 190), et plus loin : « Encore cinq heures avant le jour ! » (TDO, *ibid.*) ; le plus jeune des vieillards lui fait écho :

« Ô quand reviendra le soleil !

[...]

Encore quelques heures,

Quelques heures, et le soleil poussera sa splendeur hors du Noir !

[...]

Ô quand reviendra le soleil ! Que je te revoie encore cette fois, soleil de la terre !

Car désormais je ne te verrai plus t'élever dans l'Orient. »
(TDO, p. 200)

Durant le dialogue entre Cébès mourant et Tête d'Or, le jour se lève enfin, timidement d'abord (TDO, p. 227, 231).

Le soleil s'élève peu à peu dans le ciel, jusqu'à la fin de cette deuxième partie : « Décharge d'artillerie dans la cour. La salle se remplit de fumée, à travers laquelle entre largement le soleil » (TDO, p. 256). Durant cette seconde partie, le personnage de Tête d'Or s'affirme peu à peu, jusqu'à la manifestation finale du héros. On voit ainsi comment la lente ascension du soleil dans le ciel correspond à la progressive affirmation de soi par Tête d'Or, le héros aux cheveux couleur de soleil.

La troisième partie de la pièce débute de nuit. Mais bientôt, nous assistons au lever du jour, puis au lever du soleil ((TDO, p. 258). il accomplit sa course dans le ciel tout au long de l'acte, et lorsque le drame est sur le point de s'achever, « le soleil près de se coucher emplit d'une immense rougeur toute la scène » (TDO, p. 295). L'agonie de la Princesse et de Tête d'Or a lieu face au soleil couchant. À mesure qu'ils approchent de l'instant de la mort, le soleil décline lentement dans le ciel. Mais la disparition progressive du soleil cède peu à peu la place à un autre soleil. La souffrance de la Princesse est illuminée par l'amour qu'elle ressent pour Tête d'Or. Consumée intérieurement par cet amour, elle devient elle-même soleil :

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

La voix dit : « Tu 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'Église catholique. » (Paul Claudel, Préface à l'édition de 1950 de *Tête d'Or*)

Déjà, dans la deuxième partie du drame, l'un des Veilleurs s'écriait, contemplant la Princesse :

« Que parlé-je de soleil ?

Voici qu'un autre soleil est dans cette salle et nous regarde avec sa face rayonnante ! » (TDO, p. 200)

La présence du soleil, parfois de la lune, renforce l'idée d'harmonie universelle qui se dégage de ces pièces. L'évolution de la lumière marque la continuité des jours qui succèdent aux nuits, indéfiniment. Au fond, il semblerait que rien ne se passe, que devant le rythme serein des jours, des saisons, des années, le drame humain ne soit qu'un accident vite oublié, dont l'effet trouve sa place dans un univers unifié, où tout concourt à réaliser le dessein de Dieu.

Mais le personnage n'est pas absorbé dans cette logique. Il garde sa liberté, c'est-à-dire sa faculté de vouloir et de penser. Il occupe sa place dans l'univers.

La présence de la lune ou du soleil dans nos pièces nous rappelle l'existence d'une dimension supérieure à celle du drame qui se déroule sous nos yeux. Mais en même temps, l'évolution de ces astres dans le ciel se fait parallèlement au cheminement intérieur es personnages :

« Les mouvements stellaires offrent une projection agrandie des fluctuations de sa vie intérieure ; ils ne font que

traduire sur un plan d'horizons indéfiniment élargis, l'essor de passions et le vol de l'esprit » (P. Angers, *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel*, Mercure de France, 1949).

C'est là précisément que se fait la jonction entre l'univers intérieur du personnage et cet autre univers inconnu auquel tout être aspire.

3 – La Croix

La Croix symbolise parfaitement cette attitude contemplative que nous venons d'étudier.

À la fin du dernier acte de *La Jeune Fille Violaine*, Anne Vercors « se lève lentement et péniblement et étend les bras de toute leur longueur, tandis que le soleil devenu jaune le couvre » (JFV, p. 655).

Sa contemplation se transforme alors en prière :

« Ah ! ah !

Voici que j'étends les bras dans les rayons du soleil, comme un tailleur qui mesure de l'étoffe.

Voici le soir ! 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. » (JFV, p. 655)

Le symbolisme de la croix du Christ dans ce geste s'impose au lecteur. Il suffit de relire *l'Art poétique* de Claudel :

« Car voici que la croix qui, selon la promesse sacrée, devait tout « tirer à elle », avait été plantée dans le fond de l'édifice, selon ce geste des deux bras écartés qui montre, qui déploie, qui appelle et qui arrête ; qui arrête, ne permettant pas d'aller plus loin. »

Ce geste marque la limite entre le visible et l'invisible, entre le profane et le sacré, entre l'humain et le divin, entre la dimension horizontale du drame humain qui se déroule, et la dimension verticale de la relation au divin.

Nous sommes ici à la jonction de ces deux dimensions. Cette attitude est l'attitude contemplative par excellence. C'est un geste de consécration fait par l'humain au divin.

Anne Vercors, ayant accompli jusqu'au bout son devoir sur cette terre, se sent parvenir au bout de son chemin. Il réalise qu'il a atteint une limite, que seule la mort lui permettra de franchir, et derrière laquelle s'étend l'infini.

SOMMAIRE

– Chapitre II – Du texte à la scène

« Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. » (OP, p. 1167)

Comme nous l'avons dit, la distinction entre statisme et mouvement n'a véritablement de pertinence qu'à partir du moment où un comédien la réalise sur scène.

Il est cependant essentiel pour la mise en scène de saisir à travers le texte théâtral ce que l'on peut considérer comme statisme et mouvement dans l'ordre du virtuel.

Quant à la mise en scène de nos pièces, la difficulté majeure est d'éviter deux écueils : d'une part l'immobilité rigide qui mènerait à la déclamation, d'autre part la gesticulation.

SOMMAIRE

Les Didascalies

Que pouvons-nous saisir, par le texte seul, du statisme et du mouvement ? Deux voies s'ouvrent devant nous : celle des didascalies externes, c'est-à-dire des détails de mise en scène indiqués explicitement par l'auteur, et celle des didascalies internes, c'est-à-dire de tout ce que l'on peut deviner à partir des répliques des personnages.

1 – Immobilité contrainte

L'immobilité est souvent contrainte. Elle peut être liée à la disposition de l'espace scénique. Au début de *La Jeune Fille Violaine*, au moment où Pierre de Craon apparaît au regard de Violaine et, par là, à celui du spectateur, il est debout, immobile, « de l'autre côté de la fenêtre » (JFV, p. 571). Cette position n'évoluera sans doute pas beaucoup d'ici à la fin du tableau.

En effet, pour que le personnage de Pierre de Craon reste visible aux yeux du spectateur, il est nécessaire que ses déplacements n'excèdent pas le cadre plus ou moins étroit de la fenêtre. Il sera donc limité à de rares gestes plutôt qu'à des déplacements. Quant à Violaine, elle dispose de la cuisine entière pour évoluer. Elle peut tourner le dos à Pierre, se déplacer d'un bout à l'autre de la pièce, déplacer un objet...

Cependant, l'immobilité de Pierre rend peu concevable un mouvement incessant de la part de Violaine. D'autre part, la fenêtre forme une barrière entre les deux personnages, créant une inévitable distance physique entre eux, ce qui limite encore davantage leurs mouvements.

L'immobilité du personnage peut également être due à sa faiblesse physique. Il arrive fréquemment qu'un corps soit étendu sur la scène. Il peut s'agir d'un personnage évanoui, tel Simon à la fin du premier acte de *Tête d'Or*, la Princesse à l'acte IV, ou *Tête d'Or* en agonie à la fin de la pièce.

Parfois, il s'agit d'un personnage agonisant : c'est le cas de Cébès au début de l'acte II. L'immobilité de ce personnage étendu offre un contraste saisissant avec l'agitation fébrile du Roi. Un peu plus tard, la Princesse fait son entrée et « va s'asseoir à quelque distance de Cébès » (TDO, p. 196). Elle n'effectuera alors que de rares gestes, comme verser de l'eau dans un verre et le présenter à Cébès. Quant à Cébès, sa faiblesse ne lui permet qu'un geste de la tête en signe de refus.

De même, au début du quatrième acte de *La Jeune Fille Violaine*, Violaine en agonie est étendue sur la table ; elle n'effectuera que quelques gestes comme poser la main sur la tête de Jacques (JFV, p. 632), tendre la main de son côté (JFV, p. 634)... Le statisme de Violaine entraîne ici celui de Jacques.

Ici, l'attitude des personnages est plus importante que leurs gestes. L'attitude de Violaine durant toute cette scène est le sourire ((JFV, p. 628-635). Quant à Jacques, il garde la plupart du temps la tête baissée, fixant le sol (JFV, p. 628). Parfois, un geste brusque lui échappe comme celui de se lever et de saisir Violaine par son vêtement (JFV, p. 631), ou bien de sortir un moment (JFV, p. 634).

À la fin de l'acte III de *Tête d'or*, le Roi et la Princesse sont tous deux en agonie ; le Roi est étendu sur un rocher, la Princesse est crucifiée à un arbre. Peu à peu, chacun prend conscience de la présence de l'autre. Chaque personnage est forcément immobile de par sa situation physique. Le seul

geste que l'on puisse imaginer est un mouvement de tête en direction de l'autre personnage.

Ils entament un dialogue. Soudain, contre toute attente, Tête d'Or « se met debout et marche vers [la princesse] en chancelant » (TDO, p. 290). Arrivé à elle, il arrache, l'un après l'autre, les clous de ses mains, avec beaucoup de difficulté à cause de sa propre faiblesse physique. Enfin, épuisé, « il chancelle violemment » et « tombe devant elle » (TDO, p. 291).

À ce mouvement du Roi répond alors un mouvement de la part de la Princesse. Après s'être écroulée de faiblesse, elle soulève avec difficulté le Roi et « le porte péniblement jusqu'au lit funèbre où elle le replace » (TDO, *ibid.*).

Enfin, le personnage immobile peut être mort : un tel personnage est souvent l'objet d'un transport effectué par un ou plusieurs autres personnages.

Tête d'Or s'ouvre sur la vision de Simon Agnel transportant le corps de sa femme (TDO, p. 171). Ce personnage de femme est forcément statique, puisqu'il s'agit d'une femme morte ; de plus, ce fardeau sur les épaules de Simon ne peut que le limiter dans ses mouvements.

On voit ainsi comment le statisme de l'un des personnages peut entraîner celui des autres personnages, ou du moins leur imposer des gestes plus lents et mesurés.

2 – Lenteur rituelle

La lenteur du geste peut être due, nous l'avons vu, à l'effort suscité. Mais la gestuelle peut revêtir également un aspect rituel, voire liturgique.

Un geste revient fréquemment dans nos pièces, celui de se lever et d'écartier les bras en forme de croix. Nous en avons étudié plus haut le symbolisme.

On rencontre également un rituel de prosternations ou d'agenouillements : Cébès, à l'acte I de *Tête d'Or*, s'agenouillant devant Simon (TDO, p. 184), agenouillements ou inclinations saluant le nouveau Roi à la fin de l'acte II (TDO, p. 251), prosternations de la Cour devant l'Empereur dans *Le Repos du septième jour* (RSJ, p. 797, 805, 807, 841-843).

Dans cette dernière pièce, qui se déroule, ne l'oublions pas, à la Cour de Chine, les inclinaisons et les prostrations sont particulièrement fréquentes. Cependant, lorsqu'il est effectué par l'Empereur, ce geste revêt une importance considérable.

Aucun geste de l'Empereur n'est indiqué par les didascalies avant la fin de l'acte I. lorsque l'Empereur Hoang-Ti apparaît, « tous tombent sur la face, à l'exception de l'Empereur » (RSJ, p. 809). En effet, les deux personnages sont investis d'une égale dignité, celle du pouvoir impérial. Il est donc légitime que l'Empereur actuel reste debout.

Mais au moment de se précipiter sous terre, l'Empereur, pour la première fois, s'agenouille (RSJ, p. 816) : pour la première fois depuis le début de la pièce, l'auteur indique explicitement un geste de la part de l'Empereur. Il s'agit là d'un geste d'hommage rendu au divin et d'abandon de soi, comme en témoignent les paroles qui l'accompagnent :

« Je te rends grâce, ô Ciel, parce que tu as agréé ma prière, moi qui suis tel qu'un orphelin et un homme destitué.

Maintenant, soit qu'il soit bon que je meure, ou que, comme du feu sous la cendre, je rapporte la vérité avec moi, c'est bien. » (RSJ, *ibid.*)

3 – Signification du geste

Le geste de s'agenouiller peut revêtir une autre signification que celle du rituel. Il peut être mû par la douleur, qui pousse la Princesse à s'agenouiller devant le cadavre de son père (TDO, p. 255), par la faiblesse physique qui, à l'acte III, la fait osciller et tomber à genoux à côté de Tête d'Or (TDO, p. 291). Ce peut être le geste familier et informel de la femme soumise « s'agenouillant aux pieds de son époux et lui mettant ses souliers » (JFV, p. 594). Il peut s'agir enfin du geste de raillerie du Déserteur ôtant son chapeau et faisant « lourdement le geste de s'incliner par moquerie » devant la Princesse (TDO, p. 261).

On voit ainsi comment un même geste peut prendre une signification toute différente selon le mobile qui le motive.

Pour citer un autre exemple, par deux fois, dans nos pièces, un personnage se précipite dans le vide.

La première occurrence se trouve dans la troisième partie de *Tête d'Or* : Cassius, constatant la mort imminente de son Empereur, se jette dans le gouffre duquel on a tiré Tête d'Or (TDO, p. 277).

La seconde occurrence se trouve dans *Le Repos du septième jour*. Il s'agit de l'Empereur qui s'engouffre dans le sein de la terre afin d'y rechercher la cause du malheur de son peuple.

Dans le premier cas, le mobile de l'action est le désespoir. Dans le second cas, il s'agit d'un geste d'abnégation, puisque l'Empereur risque sa vie pour partir à la conquête de la vérité : « Maintenant, soit qu'il soit bon que je meure, ou que, comme du feu sous la cendre, je rapporte la vérité avec moi, c'est bien ».

D'autre part, aucun commentaire n'est fait sur la disparition de Cassius. Une pause permet aux témoins de revenir de leur surprise et, peut-être, de se recueillir un instant, mais bientôt toute l'attention est reportée sur Tête d'Or mourant. Après tout, Cassius n'était que le messager, le porte-parole, la voix de l'Empereur.

Au contraire, le départ de l'Empereur dans *Le Repos du septième jour* est salué par les prosternations respectueuses des courtisans : « il se précipite. La terre se referme sur lui. Tous demeurent la face contre terre » (RSJ, p. 816).

Ainsi, ce qui compte n'est pas tant le geste en lui-même que l'impulsion qui pousse le sujet à poser ce geste.

4 – Geste sollicité et refusé

Il arrive que le geste sollicité de la part de l'un des personnages soit refusé par celui-ci.

Ainsi, Pierre de Craon, suggère à Violaine d'accompagner son adieu d'un geste : « Brève et cruelle étreinte ! Laissez-moi de cette parole que j'attends avoir connaissance et possession : en vain ! jamais ! »

Voici la réponse de Violaine :

« Et ces deux pauvres mains de femme se posant sur vous,
Qu'est-ce qu'elles tiendraient qui m'appartienne ? »
(JFV, p. 575)

L'emploi du conditionnel indique que le geste décrit dans le premier vers ne sera pas accompli. Plus loin, Violaine ajoute :

Ô Pierre, au lieu de la main d'une femme à votre barbe,
de ses lèvres sur votre joue,

Reconnaissez l'accolement au principe de votre vie de ces millions de bouches qui têtent ! » (JFV, p. 576)

Le geste décrit par Violaine n'appartient pas à la réalité du jeu scénique. Tout au plus peut-il se réaliser dans l'esprit du spectateur, qui se représente le geste en imagination.

De même, dans *Le Repos du septième jour*, le Premier Prince sollicite, de la part de l'Empereur qui s'apprête à se précipiter sous terre, un geste d'adieu envers la famille de celui-ci :

« Ne permettez-vous point à l'auguste Impératrice de vous dire adieu ?

Ne serrerez-vous point votre fils entre vos bras ? »
(RSJ, p. 815).

La réponse de l'Empereur ne se fait pas attendre : « J'ai pris ma résolution et je l'accomplirai sur l'heure. » Ici encore, le geste sollicité et attendu est refusé.

Nous voyons ainsi comment un geste peut prendre corps dans l'esprit du personnage et dans celui du spectateur, sans être réalisé concrètement sur la scène.

5 – Relativité du statisme et du mouvement

Lorsqu'un mouvement se fait sur scène, il rompt le statisme au regard du spectateur. Il arrive que ce mouvement ne soit pas perçu par certains personnages sur scène. Pour eux, le statisme n'est pas rompu.

Ainsi, au début de *La Jeune Fille Violaine*, lorsque Mara pénètre dans la cuisine où se trouvent, immobiles, Pierre et Violaine, ceux-ci ne remarquent pas sa présence. Son départ de la pièce leur échappe aussi (JFV, p. 581).

Au tout début de *Tête d'Or*, Simon Agnel entre en scène par le fond. Plus tard, Cébès entre par le devant. Commence alors son fameux monologue. Claudel note soudain : « Il aperçoit Simon » (TDO, p. 172). Cette indication nous est précieuse, puisqu'elle nous apprend que, jusqu'à présent, la présence de Simon n'avait pas été perçue par Cébès. La question de ce dernier : « Eh ! qui est-ce qui creuse, là-bas ? », nous apprend que Simon a commencé à creuser. Ce n'est donc pas seulement la présence de Simon qui n'a pas été perçue par Cébès, mais l'intention de ses gestes.

De même, au début de la seconde partie, Cébès, malade, est étendu sur un lit. Tous dorment autour de lui. Seuls sont perçus leur souffle et leurs ronflements. Tout à coup, le Roi fait irruption dans la pièce, « comme égaré », courant « ça et là à travers la salle dans une violente agitation » (TDO, p. 188). Cette irruption soudaine rompt violemment le statisme qui régnait sur l'espace scénique. Pourtant, Cébès ne s'aperçoit de rien. « Sans voir le Roi », il constate : « Ils dorment tous. La lampe crépite et jette de la fumée ». Cette réplique nous apprend que ce mouvement royal n'a pas été perçu par les « veilleurs » endormis. Cette situation va se prolonger, jusqu'à ce que Cébès tourne la tête et voie le Roi. Le statisme sera alors rompu pour Cébès. Quant aux veilleurs, il faudra que le Roi aille jusqu'à jouer du tambour pour les réveiller.

SOMMAIRE

Le Jeu scénique

Nous étudierons à présent les catégories du statisme et du mouvement sous l'angle de la mise en scène. Comment les indications scéniques prennent-elles corps dans la mise en scène ?

La première question qui vient à l'esprit est la suivante : le premier théâtre de Claudel a-t-il été écrit en vue de la représentation ?

Le metteur en scène se heurte en effet à de nombreuses difficultés de mise en scène, car il lui est souvent malaisé de se conformer aux didascalies. Ce qui conviendrait parfaitement à une œuvre cinématographique est plus difficile à réaliser au théâtre. C'est le cas, par exemple, pour l'indication suivante : « Un lapin parfois se sauve devant leurs pieds » (JFV, p. 612). Il semble en effet peu réalisable de lâcher des lapins sur la scène opportunément.

D'autre part, le long cheminement des deux sœurs dans la neige au début de l'acte III de *La Jeune Fille Violaine* ne peut être réalisé tel quel, les personnages étant limités par l'étroitesse de l'espace scénique.

Le poète semble ainsi prendre parfois le dessus sur le dramaturge. Jacques Madaule a bien résumé cette dualité :

« Un poème est fait pour être lu ; un drame pour être vu. Jusqu'au bout, chez Claudel, nous assisterons à cette lutte entre le poète et le dramaturge » (*Introduction au théâtre de Paul Claudel*).

1 – Recherche de l'essentiel

Claudiel souhaite que la gestuelle du comédien soit limitée au maximum, afin que le moindre geste, accompli avec beaucoup de soin et de lenteur, prenne toute son importance.

En 1912, à propos de l'acteur, il écrit :

« Le principe du grand art est d'éviter sévèrement ce qui est inutile. [...] Qu'il sache rester tranquille quand il le faut, fût-ce au prix d'une certaine gaucherie, dont le spectateur au fond lui saura gré » (Programme de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre de l'Œuvre.)

Geste et attitude :

Il importe ici de distinguer les notions de *geste* et d'*attitude*, qui ne sont que des catégories du mouvement.

En effet, un simple clignement de l'œil, un simple haussement de sourcil entrent déjà dans la catégorie du mouvement sans être véritablement des gestes.

D'autre part, l'attitude extérieure du personnage dévoile souvent son état intérieur. Ainsi, durant l'agonie de Violaine, son sourire exprime sa consécration intérieure, la paix qui l'habite.

Selon Claudiel, il n'est « rien de plus beau et de plus tragique qu'une immobilité complète. » Il ajoute : « Toujours l'attitude plutôt que le geste » (*Idées*).

Si Claudel privilégie l'*attitude* par rapport au *geste*, ce n'est pas par mépris pour le geste. Ce que Claudel déplore, c'est l'abus du geste. Selon lui, « à chaque moment du drame correspond une attitude, et les gestes ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude » (*Ibid.*).

Qu'est-ce donc que l'*attitude* claudélienne ? Le passage suivant, situé au premier acte de *La Jeune Fille Violaine*, nous a semblé significatif :

« Le visage de Violaine exprime la douleur, la prudence, le trouble, une curiosité solennelle ; celui de Pierre, la gravité et la compassion. Violaine enfin lui tend la main, qu'il prend, et, comme elle se penche vers lui, il la baise sur la joue, lui prenant de l'autre main la tête » (JFV, p. 581).

Nous sont d'abord décrites l'attitude de chaque personnage, puis leurs gestes. La gestuelle est le développement des attitudes décrites en premier lieu.

La douleur et la curiosité de Violaine s'expriment dans ce geste de tendre la main vers celui qui lui a révélé sa vocation, et qui va à présent la quitter. La compassion de Pierre se traduit par ce geste de charité envers Violaine.

Le geste ne prend ici son sens que par la séquence de statisme qui la précède. Ce moment où Violaine et Pierre se contemplent l'un l'autre ne doit en aucun cas être escamoté.

La scène se clôt par la sortie des deux personnages : Violaine regagne un autre endroit de la maison ; quant à Pierre, il s'éloigne dans la nuit, marquant ainsi la séparation annoncée et attendue tout au long de cette scène.

Avant de se quitter, il est nécessaire qu'après avoir *composé* ce geste, image visible des attitudes intérieures respectives des deux personnages, les acteurs *dé-composent*, c'est-à-dire qu'ils le réalisent en sens inverse, se séparant progressivement l'un de l'autre.

À la fin du premier acte de la même pièce, le Père fait ses adieux à sa famille. Lorsque vient le tour de sa fille cadette, « il regarde Mara longuement et gravement, puis il lui tend la main » (JFV, p. 594). Il accompagne son geste de ces simples mots : « Adieu, Mara ! Sois bonne. »

Tout doit être suggéré par l'acteur dans le court moment durant lequel Anne contemple sa fille : il sait que sa fille n'est pas bonne, qu'elle est capable du pire.

Comment interpréter ce geste de tendre la main ? S'agit-il d'un geste contraint ? Ou bien s'agit-il de la force de son amour paternel qui va au-delà de l'obstacle ?

Ce qu'expriment les quatre mots qu'il prononce est contenu en germe dans la courte séquence qui précède. Ici encore, il s'agit de ne pas escamoter le moment de statisme qui précède.

À l'acte IV de *La Jeune Fille Violaine*, Jacques pleure. C'est en effet son attitude principale au cours de cet acte, avec celle de fixer son regard sur le sol (JFV, p. 628, 640). Aussi, lorsque, soudain, il lève la tête et regarde sa femme en face (JFV, p. 642), ce geste revêt une importance particulière. C'est le moment du pardon, mais par fidélité à Violaine. Tout cela doit pouvoir se lire sur le visage de l'acteur, bien avant ces mots :

« Mara, je te pardonne.

[...]

C'est Violaine qui te pardonne. C'est Violaine qui parle par ma bouche. C'est pour elle, selon qu'elle me l'a demandé,

Que je te pardonne. C'est elle, femme criminelle, qui nous garde réunis ! »

En effet, comme le souligne Claudel :

« Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire » (Programme de la représentation de 1912 de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre de l'Œuvre).

Beauté du geste :

À propos du théâtre japonais Nô, Claudel écrit :

« Nous voyons chacun de nos actes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification. À la manière d'un maître qui reprend et qui explique, quelqu'un

lentement devant nous reproduit ce que nous avons fait afin que nous comprenions de quelle attitude éternelle chacun de nos pauvres gestes au hasard était l'imitation inconsciente et improvisée » (OP, p. 1177).

Cela correspond à la conception que se fait Claudel du geste théâtral. Ce dernier ne doit pas être une *imitation* des gestes de la vie de tous les jours, mais bien une *explication*, un enseignement. Il cite en exemple le geste suivant :

« Comme une statue qui se constitue pour un moment devant nos yeux, quelle tendresse dans ce bras que l'époux, au moment où il passe devant elle sans la regarder, pose sur l'épaule de celle qu'il aime, et ce geste banal de la douleur que l'on voit dans tous nos journaux illustrés, quelle signification ne prend-il pas quand nous le voyons lentement et soigneusement exécuté ! » (*Ibid.*)

Ce texte peut être rapproché de la scène d'adieu entre Violaine et Anne Vercors, où il ne s'agit plus de l'époux et de sa bien-aimée, mais du père et de la fille :

« Silence. Anne Vercors est debout, regardant devant lui, comme s'il ne voyait pas Violaine qui se tient, pleine de trouble, à son côté. À la fin, il se tourne un peu vers elle, et elle lui passe les bras autour du cou, la figure contre sa poitrine, sanglotant » (JFV, p. 595).

De même que, dans l'exemple donné par Claudel, le regard de l'époux ne se posait pas sur celui de la bien-aimée, ici aussi, le père ne regarde pas la fille et ne semble même

pas s'apercevoir de sa présence. Cependant, loin de signifier un manque d'amour, cette attitude ne fait que manifester plus douloureusement l'affection qui unit les deux êtres au moment de la séparation.

Le geste accompli avec lenteur et application en reproduit la beauté essentielle. Cependant, derrière le geste, nous l'avons vu, c'est avant tout la motivation, l'état d'esprit qui apparaît.

2 – Le Silence

« J'entends mon frère qui parle sans qu'on le voie » (JFV, p. 576).

Nous n'étudierons pas ici l'« espèce de silence » (TDO, p. 242, 256) que mentionne Claudel à l'acte II de *Tête d'Or*. Nous aborderons les instants de vrai silence, très fréquents dans nos pièces.

Mentionnons par exemple le silence qui accompagne l'agonie de Tête d'Or, et que trouble à peine la voix très basse de la Princesse (TDO, p. 289), ou encore la longue pause à l'acte IV de *La Jeune Fille Violaine*, durant laquelle Pierre de Craon, Anne Vercors et Jacques Hury, assis sur le banc de pierre, « écoutent » (JFV, p. 640).

« Plus que pour tout autre auteur, il est nécessaire que l'acteur restreigne l'importance du texte et « parle » entre les mots », écrit R. Faradet (*La Diction claudélienne*, in

Revue des Lettres modernes, 1959). En effet, le langage ne se compose pas uniquement de mots. Beaucoup de choses peuvent être exprimées par un geste, un sourire, voire même un simple regard.

Le regard :

Le début du dialogue entre Tête d'Or et la Princesse, à l'acte IV de Tête d'Or, est quelque peu amer. En témoigne cette réplique de Tête d'Or : « Je vous ai tout pris. Venez vous venger de moi avec malignité comme le savent faire les femmes haineuses » (TDO, p. 289). Plus loin, la Princesse déclare : « C'est moi qui devais être Reine et non pas vous le Roi » (TDO, p. 290).

À mesure que le ton s'apaise, le mouvement réunit peu à peu les deux personnages : Tête d'Or vient délivrer la Princesse qui, à son tour, le reporte sur son rocher. Alors, pour la première fois, le regard que lui adresse Tête d'Or se fait amical (TDO, p. 292).

Mais la rancœur n'est pas encore tout à fait apaisée, comme l'indiquent ces mots du Roi :

« Mon ennemie ! que dis-tu ? penses-tu qu'elles, nos âmes,

Obstinées, ne voudront pas garder leur grief ?

La mienne contre toi-même garde encore un goût de rancune. Car tu es d'une race ennemie. » (TDO, *ibid.*)

Puis il se met à la considérer. Enfin, lorsque la Princesse lui avoue : « Je ne vous hais pas », il lui adresse un sourire.

Parallèlement à la progression du dialogue entre les deux jeunes gens, une conversation parallèle se fait à travers le regard.

Longues pauses :

La seconde scène de l'acte I de *La Jeune Fille Violaine* est introduite de la façon suivante :

« Une heure après, la Mère, devant la cheminée, s'efforce de ranimer les braises. Anne Vercors, debout, la considère. Elle se relève et ils se regardent » (JFV, p. 581).

Que s'est-il passé durant cette heure écoulée entre les deux tableaux ? Mara, puis Pierre de Craon et Violaine sont sortis. L'espace scénique reste vide.

Il est évident que le metteur en scène doit, à ce moment-là, accélérer le temps. Il sera aisé d'user des jeux de lumière : le jour est levé, du temps s'est donc écoulé.

Il importe néanmoins qu'un moment de statisme plus ou moins prolongé soit respecté. L'obscurité est nécessaire pour que les personnages puissent prendre place sur la scène, car il s'agit là d'un mouvement qui ne doit pas être saisi par le spectateur.

L'usage du rideau faciliterait certes les choses, mais ne romprait-il pas l'unité de l'action ? L'usage du rideau n'est mentionné par Claudel qu'à partir de la troisième version de *Partage de Midi*, et uniquement en fin d'acte. Il semblerait ici préférable de gérer cette longue pause de la façon qu'indique l'auteur au cours de la troisième partie de *Tête d'Or* : « Long silence, qui est censé durer plusieurs heures et pendant lequel la scène reste vide » (TDO, p. 266).

De même, lorsque les deux sœurs, Mara et Violaine se retrouvent seules avec le petit Aubin dans la grotte obscure, survient une « pause de plusieurs heures », que l'auteur décrit de la façon suivante :

« Pause de plusieurs heures. Ils restent sans bouger, Violaine tenant toujours l'enfant entre ses bras ; et il serre entre ses lèvres un de ses doigts. Le feu s'éteint peu à peu et l'obscurité se fait complète. On ne voit plus que quelques braises rouges. Bruit régulier du vent et de la pluie » (JFV, p. 623).

Il s'agit d'un moment de statisme prolongé. Il est certes indispensable, de la part du metteur en scène, d'accélérer le temps. Cependant, il s'agit là d'un moment important, puisque c'est le moment où s'accomplit le miracle. Il importe donc de ne pas le raccourcir excessivement. S'il n'est pas concevable de le faire durer plusieurs heures, il convient de lui accorder plusieurs bonnes minutes.

Toutefois, un temps de statisme prolongé est toujours difficile à gérer, pour la bonne raison qu'en apparence, il ne

se passe rien. Or, le spectateur est là précisément pour voir quelque chose se passer. Au metteur en scène revient alors la tâche délicate de faire sentir au public que, précisément, il se passe quelque chose, et qu'il s'agit là de l'un des moments les plus importants du drame.

SOMMAIRE

– Chapitre III – De la scène à la salle

Quelle est la place du spectateur dans ce théâtre ? Quelle est la nature du rapport entretenu entre la salle et la scène lors de la représentation ?

Le premier théâtre de Paul Claudel ne peut se concevoir en dehors d'une étroite relation au public :

« Ce besoin d'une participation, d'une communion du public à l'action dramatique est certainement essentiel chez Claudel. Peut-être même est-il à l'origine de toutes ses idées, de toutes ses recherches sur l'art du théâtre » (Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, préface de *Mes Idées sur le théâtre de Paul Claudel*).

En 1894, Claudel écrit au critique hollandais M. G. Bijvanck, à propos de *Tête d'Or* :

« Car qui est Paul Claudel ? Son nom n'est pas sur le livre, et qui il est, ça n'est pas intéressant à savoir. C'est quelqu'un qui a quelque chose à dire : Écoutez ! Et pourquoi il le dit, c'est quelque chose qui a sa réponse, non pas tant peut-être dans l'âme de celui qui parle que dans celle de celui qui écoute » (Lettre du 30 juillet 1894).

SOMMAIRE

Le Poids du mot

Un premier moyen employé par Claudel pour susciter l'intérêt du spectateur est la juxtaposition insolite des mots.

Claudel emploie en effet des images qui frappent l'imagination du spectateur, telle cette comparaison surprenante : « le soleil, comme un petit enfant à quatre pattes » (LV1, p. 381), ou cette autre : « le soleil, retentissant comme le cri de l'âne » (LV1, p. 382), dans laquelle un terme auditif est appliqué au soleil que l'on voit, que l'on sent par le toucher, mais que l'on entend pas.

Dans *La Ville*, Avare s'écrie : « Que je vive assez pour voir cette lumière éteinte ! » Ici encore, Claudel joue sur le vocabulaire sensoriel. En effet, comment serait-il possible à Avare de voir une lumière qui ne soit plus ?

Dans *L'Échange*, Louis Laine parle des « hommes d'argent aux yeux de sourds ». C'est ici le visuel et l'auditif qui sont associés.

Ces images correspondent à l'image que se fait Claudel de la métaphore : il la définit comme « le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes » (AP, p. 57).

Par ces associations pour le moins surprenantes, la parole vient heurter directement la sensibilité du spectateur, établissant ainsi un courant entre la scène et la salle par le poids du mot.

SOMMAIRE

L'Attente

Pour obtenir cette *communion* désirée avec le public, Claudel se plaît à aiguiser son attente.

Si le spectateur vient au théâtre, c'est pour attendre que quelque chose se passe sur scène. C'est précisément sur cette attente que va jouer Claudel.

L'état d'immobilité n'est pas un état naturel. Par nature, l'acteur aurait plutôt tendance à bouger, à fuir l'immobilité, qui est l'attitude sans doute la plus difficile à rendre à la scène. Or, selon Claudel, il n'est « rien de plus beau et de plus tragique qu'une immobilité complète » (Programme de la représentation de 1912 de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre de l'Œuvre).

Anne Ubersfeld souligne qu'une immobilité parfaite place les spectateurs en situation d'attente :

« L'immobilité est tellement contre nature que le spectateur attend. Il attend qu'elle cesse. L'immobilité est un suspens, un instant gros de l'instant qui va suivre. [...] Or justement parce que le mouvement s'est arrêté, cette pause donne au spectateur, presque insupportablement, le sentiment du temps » (*Le Personnage immobile*).

Au début de *La Jeune Fille Violaine*, le décor est celui d'une cuisine vaste, mais close : fenêtre et porte sont fermées. Une profonde obscurité règne sur la scène. Le spectateur attend que la lumière se fasse ou qu'un personnage fasse son entrée.

Le « profond silence » est entrecoupé par deux fois par le chant d'un coq, mais « à de longs intervalles ». Le spectateur est en attente. Il n'est pas venu contempler un décor, mais assister à une action se déroulant devant ses yeux. Il attend que son attente se trouve comblée par la vue du mouvement. Or, c'est l'ouïe qu'exploite l'auteur, ce qui, loin de satisfaire le spectateur, ne fait qu'augmenter son attente visuelle.

La scène reste vide. Aucun mouvement ne l'anime. Le seul mouvement saisi par le spectateur est extérieur à la scène : il s'agit d'un bruit de pas venu du dehors. En entendant des pas dans les coulisses, son imagination reconstitue le fait suivant : un personnage, au-dehors, se rapproche de la maison. Lorsque le bruit cesse, il comprend que ce personnage s'est arrêté devant la fenêtre.

Il entend alors frapper trois coups sur les volets. L'attention du spectateur est de nouveau aiguisée : quel est ce personnage inconnu et invisible ? Que désire-t-il ? Qui attend-il ? La *pause* ne fait qu'accroître son attente.

Un autre bruit de pas se fait alors entendre à l'étage, signalant la présence d'un second personnage, et semblant répondre aux trois coups frappés sur le volet par le premier.

Violaine entre alors. Tandis qu'elle ouvre la fenêtre, l'impatience du spectateur augmente : quel est donc ce personnage mystérieux qui attend de l'autre côté ?

Or, presque aussitôt, elle interrompt son mouvement pour écouter. L'action, sitôt commencée, est tout de suite inter-

rompue : ce qui compte, ce ne sont pas les gestes, mais la situation de tension intérieure, d'attente du personnage. Violaine, elle aussi, est en situation d'attente, de tension intérieure, d'éveil. Et le personnage qui a frappé les trois coups l'est également, lui qui attend qu'on vienne lui ouvrir. Tout cela s'accomplit dans un profond silence.

La première chose qui apparaît au regard de Violaine et à celui du spectateur est le paysage. Ce n'est qu'en second lieu que l'on s'aperçoit de la présence de Pierre. Ici, il sera aisé de jouer sur les jeux d'éclairage. Après la complète obscurité de la pièce, ce paysage éclairé par la lune a de quoi éblouir.

Lorsque les yeux se sont habitués à cette lumière, c'est alors que se dessine la forme sombre de Pierre de Craon. Jusqu'alors, ce n'était qu'une ombre se fondant avec le paysage.

L'attente ne fait qu'augmenter durant tout le temps du dialogue entre Pierre et Violaine. Attente du spectateur, qui voudrait savoir ce que désire cet homme venu frapper aux volets à trois heures du matin. Attente de la part de Violaine, également.

La première réplique de Violaine exprime son état de tension intérieure :

« Pierre de Craon,
Est-ce vous ? Que me voulez-vous ?
Pourquoi m'avez-vous appelée ? » (JFV, p. 572)

Pierre de Craon ne répond pas directement. Parfois, il prononce un mot qui pique la curiosité déjà en éveil de Violaine. Ainsi : « C'est ainsi que le destin frappe à notre porte. »

Lorsque le dialogue se détourne de cette tension, Violaine l'y ramène : « Silence ! Je sais bien que je dois attendre de vous d'autres paroles. » Mais lorsque Pierre met le doigt sur son attente : « Et qu'attendez-vous donc ? », elle adopte une attitude de recul, de fuite :

« Ne me faites point de mal ! Je ne suis qu'une simple jeune fille, sans

force, sans intelligence. Pourquoi ne vivrais-je pas bien heureuse ? »

Violaine sait bien que ce que Pierre va lui dire n'est pas agréable à entendre, parce que cela touche à ce qu'elle ressent obscurément au plus profond d'elle-même.

L'attente du spectateur augmente à mesure qu'augmente celle de Violaine. Quelle est donc cette chose que Pierre est venu annoncer à Violaine ? Violaine insiste : « Et moi-même, que dois-je attendre de vous ? »

Ces mots de Pierre : « Ainsi votre coupe est pleine. Que pourriez-vous attendre ou recevoir ? » sont une invitation faite à Violaine de se dépouiller de ce qui semblait jusqu'à présent constituer son bonheur, afin d'être prête à recevoir un autre appel.

Cela explique la « pause » qui suit immédiatement cette parole. Les mots de Pierre font leur chemin, pénètrent peu à peu le cœur de Violaine. Violaine les médite, les pèse. C'est tout un cheminement intérieur qui s'accomplit entre les deux personnages, de Pierre à Violaine.

Enfin, Violaine est prête à en entendre davantage : « Parlez, car je vous écoute » (JFV, p. 573). Comme le jeune Samuel de l'Ancien Testament, son âme prend conscience de cet appel mystérieux qu'elle ressent, et que Pierre ne fait que lui dévoiler. C'est pourquoi il ne dit rien explicitement. Il souhaite qu'elle découvre elle-même ce qui se passe en elle. Ses paroles ne font que guider le cheminement intérieur de Violaine.

Les questions de la jeune fille se succèdent : « Il serait donc une autre joie que la mienne ? », « Mais de quoi aurais-je soif, qui ne me désaltère point ? » (JFV, p. 578). Enfin, lorsque Pierre prononce ces mots :

« Il est des gens, ô Violaine...

[...]

À qui nulle abondance ne suffit, s'ils ne boivent

À la vive source eux-mêmes, y appliquant la bouche. »

Elle s'écrie :

« Ô parole que j'attendais !

Poursuivez ! hâtez-vous ! il le faut ! »

Cette étude nous montre le cheminement intérieur qui s’accomplit en Violaine, mais également celui qui se produit entre Pierre et Violaine. Le témoin de tout cela, c’est le spectateur. À mesure que se creuse l’attente de Violaine, se creuse aussi son attente à lui. Ce drame qui se déroule sous ses yeux devient peu à peu le sien.

SOMMAIRE

Agrandissement de l’espace

Claudiel se plaît à agrandir systématiquement l’espace, c’est-à-dire qu’il prolonge l’espace scénique par différents espaces externes.

L’agrandissement de l’espace se fait fréquemment par l’ouïe : chant d’oiseau dans le lointain (TDO, p. 193, 196, 203), voix d’enfant (JFV, p. 593, 603, 643 et 653). Dans *Tête d’Or*, on entend souvent des bruits de cloches, qu’il s’agisse des douze coups de minuit (TDO, p. 189), du bruit de cloches accompagné du son du canon signalant la révolte (TDO, p. 245). Au début de *Partage de midi*, on entend les huit coups sur la cloche (PM1, p. 983), le braiment de la sirène (PM1, p. 984), la cloche du dîner (PM1, p. 1012). *La Jeune Fille Violaine* s’achève sur l’Angélus sonné par les cloches dans le lointain (JFV, p. 655-656).

Enfin, à la fin du *Repos du septième jour*, on n’entend pas les cloches, mais le récitant recrée leur son par la parole :

« Du fond de la profonde Vallée, j'entends le son de la cloche mystique.

[...]

À travers le silence forestier, j'entends la cloche répéter deux et trois fois un mot plein de bonheur et de mélancolie.

[...]

Hors du temps, la cloche retentit quand le vase déborde.

[...]

Dans le ciel un mot plein d'innocence et de suavité ! »
(RSJ, p. 854-856)

Au troisième acte de *Tête d'Or*, l'ouverture se fait par le haut sur le ciel étoilé, et par le bas au moyen de l'ouïe :

« La nuit. Toute la hauteur de la scène est occupée par la constellation de La Grande Ourse, qu'on distingue au travers de la brume. D'au-dessous, à une grande profondeur, des bruits de roues et de harnais, comme de troupes qui passent »
(TDO, p. 257).

Au tout début de *La Jeune Fille Violaine*, la scène est plongée dans l'obscurité. Un « profond silence » y règne. L'espace clos de la cuisine se trouve soudain agrandi par le son : le chant du coq par deux fois, les bruits de pas au dehors et à l'étage, les trois coups sur le volet.

Violaine entre alors, va à la fenêtre, et l'ouvre. À présent, l'espace s'agrandit de façon visible par l'ouverture de la fenêtre, puis celle des volets. Apparaît alors un paysage merveilleux, irréel, rappelant ceux des estampes japonaises : « L'air vert, le jardin en fleurs dans le clair de lune. Dans le

ciel une lune lenticulaire qui se couche » (JFV, p. 571). Ce spectacle offre un contraste visuel avec l'intérieur de la cuisine, sobre et obscur.

Un procédé analogue est utilisé à l'acte IV. Le décor est le même que celui de l'acte I, et, comme à l'acte I, l'obscurité règne sur la scène, éclairée cette fois-ci par une chandelle posée sur la table. Mara se trouve dans cette pièce, l'oreille tendue, en attente. Un son alors se fait entendre : « On distingue un roulement de voiture bien loin » (JFV, p.625).

Après son départ, la pièce se trouve plongée dans une « complète obscurité ». le son déjà entendu se fait entendre à nouveau :

« Le bruit de la voiture se rapproche peu à peu. [...] On frappe fortement trois coups sur le volet.

Bruit de pas à l'étage supérieur, d'une fenêtre qui s'ouvre » (JFV, p. 626).

Comme au début de la pièce, trois coups sont frappés sur le volet, auxquels répond un « bruit de pas à l'étage supérieur ». Mais cette fois-ci, il est accompagné de celui d'« une fenêtre qui s'ouvre ».

Deux voix se font alors entendre, celle de Jacques Hury, et une autre, indéterminée :

VOIX de Jacques Hury : « Qui va là ?

VOIX, en bas : — Ouvrez !

VOIX de Jacques Hury : — Que voulez-vous ?

LA VOIX, en bas : — Ouvrez !

VOIX de Jacques Hury : — Qui êtes-vous ?

LA VOIX, en bas : — Ouvrez, je vous dis ! »

L'on ne voit ni l'un ni l'autre des deux personnages. La voix de Jacques, venu de dessus, répond à l'autre voix, qui vient d'en bas, du dehors. La dimension verticale est ainsi exploitée.

Alors seulement, les personnages apparaissent aux yeux du public : Jacques Hury fait son entrée, venant d'une pièce du haut. Puis, entre Pierre de Craon, portant le corps de Violaine, et venant du dehors.

Différents espaces extérieurs à la scène prennent ainsi place dans l'imagination du spectateur. Se mêlent habilement la dimension horizontale de l'extérieur et de l'intérieur de la maison, et la dimension verticale des différents étages.

Puis, l'attention du spectateur est ramenée à l'espace restreint de l'action scénique. Cependant, dans son imagination, reste présente la mémoire d'un monde autre que celui offert à sa vue.

À l'acte III, Violaine, Mara, et le petit Aubin se trouvent dans l'espace réduit d'une caverne. Le vent produit un « tumulte au-dehors », accompagné du vent et des rafales de la pluie » (JFV, p. 623).

Survient alors une « pause de plusieurs heures », accompagnée du « bruit régulier du vent et de la pluie ». Peu à peu, le dernier foyer de mouvement, le feu, s'éteint.

Seule l'ouïe du spectateur peut saisir le contraste existant entre le statisme complet qui règne dans la caverne et le monde extérieur, agité par le vent et par la pluie.

Tandis que, sur scène, tout est immobile, et que le statisme semble complet, un va-et-vient constant se produit, dans l'imagination du spectateur, entre l'intérieur de la grotte tel qu'il est présenté sur scène, et le monde extérieur à la caverne.

C'est par ces différents procédés, auditifs surtout, que se fait l'agrandissement presque systématique de l'espace scénique.

SOMMAIRE

Conclusion

Au terme de cette étude consacrée à rechercher le point de jonction entre statisme et mouvement, quelles conclusions pouvons-nous tirer ?

Sans mouvement, on ne peut parler d'œuvre dramatique, puisque le drame, c'est précisément quelque chose qui se passe. Le drame reflète le cheminement du personnage.

Ce cheminement a pour première motivation de quitter un lieu ou une situation initiale. Peu à peu, le personnage va prendre conscience des limites de l'humain : c'est l'expérience douloureuse de Tête d'Or. Or, précisément, c'est cette expérience qui va éveiller en lui le sentiment d'une dimension supérieure. Que fait le personnage en mouvement si ce n'est rechercher son complément, ce qui manque à sa finitude d'être humain ?

L'instant de contemplation est proprement l'instant où le sujet humain en cheminement se heurte à la limite qui sépare le fini de l'infini. Il se heurte à l'Immobile : « L'Être est immobile », écrit Claudel (AP, p. 109). Cette expérience amène le personnage à s'immobiliser, son mouvement étant parvenu à une « limite vaine » (TDO, p. 301). Il rentre alors en lui-même et poursuit son cheminement d'une façon plus intérieure. Son cheminement se transforme en pérégrination intérieure.

Il s'agit en fait du moment où entrent en contact le monde humain et « l'autre » monde.

Cette rencontre entre les deux mondes est symbolisée par l'arbre. Simon, s'adressant au très grand arbre du premier acte de *Tête d'Or* lui dit : « La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit ! » (TDO, p. 183). Cette image de l'arbre est reprise par Pierre de Craon à la fin de *La Jeune Fille Violaine* : « Que je vive ainsi ! que je grandisse ainsi, mélangé à mon Dieu, comme la vigne et l'olivier » (JFV, p. 656).

« Qu'est-ce donc que Dieu ? » chez Claudel, s'interroge Jacques Rivière :

« Dieu n'est que la croissance de l'Arbre : il n'est que « le tirement assidu de tout le corps hors de la matière inanimée » ; Dieu est l'Arbre surchargé des fruits, qui sont venus naturellement et parce qu'ils devaient venir. Dieu est l'épanouissement de la vie humaine, non pas l'objet de son aspiration, mais cette *aspiration même* en tant qu'elle s'est accomplie suivant les lois naturelles. Dieu, c'est la satisfaction d'Anne Vercors, qui a fait tout ce que lui commandait le sens même de sa vie ; Dieu est la direction primitive conservée jusqu'au bout, l'élan de l'Arbre que rien n'a contrarié, et qui se repose en son épanouissement » (Correspondance Jacques Rivière et Henri Fournier, février 1906).

Une autre image significative est celle du baiser reçu par Violaine des lèvres de Pierre de Craon. En effet, il est à la

jonction de a terre et du ciel. C'est par ce baiser que Pierre de Craon a « reçu [son] émancipation » :

« Et j'ai conçu une vérité, que rien n'est fait pour l'homme, mais que l'homme est fait pour Cela qui l'a fait ! » (JFV, p. 653)

C'est ce baiser qui a consacré Violaine :

« Mais je n'ai point reculé mon visage quand cet étranger
Y a posé sa bouche, tel que le baiser de l'Ange de la Mort
flétrissant le lien de la Vie,
Signe, signal ; conseil, nouvelle donnée. »

Il s'agit d'une approche possible de ce théâtre. Il en existe d'autres. Car, ainsi que le souligne M. Schackleton, « il y a autant de sens que de spectateurs ». Le drame claudélien est avant tout une ouverture sur l'ailleurs, soumise à la libre interprétation du public.

Fin

SOMMAIRE

Bibliographie

I – Œuvres de l’auteur

1. Édition de référence :

Théâtre, tome 1, Gallimard, Pléiade, 1967.

2. Autres ouvrages :

Art poétique, Mercure de France, 1907 et Gallimard, Poésie, 1984.

Mémoires improvisées (série d’entretiens radiophoniques diffusés du 21 mai 1951 au 12 juillet 1952 et du 1er octobre 1952 au 14 février 1952), Gallimard, Idées, 1969.

Œuvres en prose, Gallimard, Pléiade, 1965.

Mes idées sur le théâtre, Gallimard, 1966.

II – Textes critiques portant sur les œuvres étudiées

1. Ouvrages :

BOLY Joseph, *L’annonce faite à Marie. Étude et analyse*, Éditions de l’École, 1957.

TISSIER André, *Tête d'Or de Claudel*, Société d'Édition de l'Enseignement supérieur, 1968.

2. Articles :

BECKER Aimé, *Tête d'Or et La Ville. La dissonance fondamentale et le drame de la conversion*, in *Archives des Lettres modernes*, n° 120.

MORISOT Jean-Claude, *Tête d'Or ou les aventures de la volonté*, in *Revue de Lettres modernes*, n° 44-45, 1959.

III – Sur le premier théâtre de Claudel

RIVIÈRE Jacques, *Études* (NRF, 1911) Gallimard, 1944.

Correspondance Jacques Rivière – Henri Fournier (1904-1914), Gallimard, 1991.

IV – Ouvrages sur Claudel

ANGERS Pierre, *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel, avec le texte de l'Art poétique*, Mercure de France, 1949.

ANTOINE Géraud, *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Robert Laffont, 1988.

BLANC André, *Paul Claudel, le point de vue de Dieu*, Éditions du Centurion, 1965.

FARABET René, *La Diction claudélienne*, in *Revue des Lettres Modernes*, 1959.

FUMET Stanislas, *Claudélie*, Gallimard, 1958.

LESORT Paul-André, *Paul Claudel par lui-même*, Le Seuil, 1963.

MADAULE Jacques, *Le Génie de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1933.

SOMMAIRE