

## L'Échange : pour une éthique de la dramaturgie

Christophe Ippolito

Dickinson College, Massachusetts

Dans *L'Échange*, pièce qu'il a initialement conçue comme « une dramaturgie de l'or », il semble que Claudel joue constamment sur l'utilisation dramatique de la notion philosophique de mal. Entendons-nous d'emblée sur le sens du mot or, tel qu'il est défini par Claudel dans un texte tardif : « L'or de Dieu est un or vivant, une valeur qui ne cesse de vivre de sa valeur, laquelle est dans l'échange, vendre pour acheter et acheter pour vendre ». Cet or de Dieu aurait donc une valeur libératoire, et Claudel insiste sur ce point : « [...] toute la péripétie du salut est comparée dans l'Écriture à une opération de banque, à un rachat, à une *rédemption*. En ce sens, selon les Proverbes, *La substance de l'homme a valeur d'or* (Proverbes). » Il est donc posé que la valeur de l'or est dans l'échange. Jean Amrouche propose à Claudel dans les *Mémoires improvisés* une définition de l'échange fondée sur *La Ville* selon laquelle l'or est un signe de la marchandise, et la marchandise un signe du besoin qui l'appelle. Un besoin tout spirituel, comme le confirme cette référence : « Ce que tu nommes échange, je le nomme communion », et Amrouche d'insister sur ce qui ne peut pas être échangé. Or pour Claudel, si l'échange consiste bien à se priver d'une chose pour en obtenir une autre, ce n'est pas le cas ici. Louis Laine veut répudier Marthe, et donc les mille dollars ne sauraient constituer la monnaie de l'échange. Il s'agit dans la pièce d'un « concert » plus que d'un échange proprement dit, d'une chose que certains possèdent, « le moyen de concerter avec d'autres et de provoquer leur possession, leur habitude, à une richesse qu'ils ne possédaient pas » (cf. *Mémoires improvisés*, 120-122). La situation dramatique est dessinée autour d'un point fixe (Marthe) qui pourrait réunir les autres personnages dans un « concert », mais y échoue. Car comme le dit Bernard Howells (142), si Lechy, T.P.N. et Louis Laine acceptent le principe de l'échange, Marthe reste méfiante par rapport aux signes (parole, théâtre, argent). Dans ces conditions, le drame réside dans l'impossibilité de l'échange, dans la séparation absolue entre des personnages et des systèmes éthiques que tout oppose.

Nous sommes bien ici dans la perspective thomiste qui est alors

celle de Claudel, et suivant laquelle si on ne maintient pas une séparation absolue entre le bien et le mal, c'en est fini de toute appréciation éthique : le bien étant ce qui est, le mal est le rien. C'est le Mal comme altérité radicale, le mal dont on ne peut se défaire, celui de Pascal, Malebranche, ou La Rochefoucauld. Cette idée d'un mal radical, objectif, donné, n'élimine cependant pas la notion de mal moral (la guerre, par exemple), comme on le vérifiera dans le cas de Marthe. Claudel bâtit une tragédie qui pense la négativité de l'homme comme plus profonde que sa simple finitude, un mal radical, un homme par nature mauvais plutôt qu'une quelconque disposition au bien. À Jean Amrouche qui lui dit : « [...] pour vous chaque chose se dessine précisément par son néant. Et c'est ce néant qui constitue l'appel de la grâce qui la remplira et lui donnera sa réalité », Claudel répond : « Sûrement. Alors là, c'est une idée chinoise, c'est l'idée du Tao : que chaque chose n'a de valeur que par son vide ». (*Mémoires improvisés*, 94). Nous avons ici une opposition absolue entre bien et mal qui sous-tend le drame, et où ce qui était promis (le mariage) sera refusé, où ce qui est (les relations entre couples du début de la pièce, par exemple) ne sera plus. Avoir contre devoir, futur contre présent, liberté contre sacrifice (cf. Lesort, 40). Voilà bien par où « l'échange est échangé » (*Théâtre I*, 768), par où il se manifeste dramatiquement. Et l'idée dualiste de deux mondes, du bien et du mal, ne se comprend que par la notion de passage, ne serait-ce que parce que le fond du mal dans les personnages dépasse les limites de leur moi singulier. Le mal : ce dans quoi l'on est, et d'où l'on se sort.

On est loin d'une vision naturaliste, qui réduirait symboliquement le mal moral au mal physique. On est loin également d'une vision décadente ou à l'inverse, la réduction du mal physique au mal moral traduit en fait le drame métaphysique de la démesure du mal en tant que ce qui donne (par les épreuves) un sens à l'existence. Mais l'on retrouve une opposition sur un mode dramaturgique, entre parole théâtrale (Lechy) et parole religieuse (Marthe), et cette opposition éclaire les enjeux de la pièce (cf. Howells, 131). De là peut-être la gêne d'Étienne Borne, dans la mesure où Claudel aborde selon lui le problème du mal d'une façon plus esthétique que religieuse (cf. *La Pensée religieuse de Claudel*, débat final). Et de fait la religion est ce qui engendre le drame : « Dans un monde où vous ne connaissez le oui et le non de rien, où il n'y a rien à espérer et rien à perdre, il n'y a pas de drame, parce qu'il n'y a pas de luttes, et il n'y a pas de luttes, parce qu'il n'y a rien qui en vaille la peine ». À cause de cette incertitude, mais aussi parce que démesure et

injustification sont constitutives du mal, se ménage une dramaturgie de la fatalité qui respecte les trois unités d'une tragédie classique, mais qui est fondée sur le couple de contraires mal/bien qu'on trouve dans les mystères chrétiens du moyen-âge ou dans les tragédies grecques, tel *Agamemnon* que Claudel traduisait alors. Il lisait aussi la Bible d'Osterwald de 1875, et la traduction d'Osterwald du monologue de la Sagesse au chapitre VIII des Proverbes, contient l'injonction suivante : « Recevez mon instruction, plutôt que de l'argent, et la science, plutôt que de l'or choisi » (cité in Vachon, 116).

Dans la même perspective, le mal désorganise, dérationalise, déréalise (le rapport à la terre américaine, symbole de la matière inerte, éprouvée comme vide de sens par Marthe). Et les symboles sont organisés autour du mal. Claudel n'a pas de vision réaliste de cet espace dans la pièce, mais une vision symboliste. Il ne s'agit donc pas de reprocher à Claudel sa naïveté de jeune apprenti consul partant à l'étranger. Cependant on sait aussi que de l'aveu de Claudel (cf. infra), c'est leur situation donnée qui fait naître les personnages de cette œuvre écrite aux États-Unis de 1893 à 1894. Rappelons la première impression « peu agréable », voire « extrêmement cruelle », de Claudel sur les États-Unis : « J'étais comme un poisson hors de l'eau » (*Mémoires improvisés*, 113). Les deux univers sont totalement différents, et la solitude naît du dépaysement provoqué notamment par la langue, le manque d'argent, la nourriture, et les pratiques religieuses. D'où une attitude critique que l'on retrouve exprimée à la fin de *La Jeune Fille Violaine*, et sur laquelle Jean Amrouche insiste (*Mémoires improvisés*, 114). Cette « impression de mélancolie en particulier qui règne sur tout le continent américain » (*Mémoires improvisés*, 115) trouve son écho chez Marthe à la fin de *L'Échange* : « Je vous salue, Océan ! / ...O Mélancolie ! / Je te salue, solitude, avec tous les navires qui sur la plaine mouvante, promènent lentement leur petit feu ! / [...] / Je me souviendrai de toi ici » (cité in *Mémoires improvisés*, 115). Claudel, reconnaissant ici ses impressions du moment, confirme que « *L'Échange* [le] montre encore sensible à cette nostalgie, à ce regret du passé qui ne mènent à rien » (*Mémoires improvisés*, 118), y ajoutant même en reprenant des vers d'un poème de *Connaissance de l'Est* une dimension spirituelle : « l'exil où je suis entré me suit » (*Mémoires improvisés*, 117). Est-ce dû à ses lectures ? Baudelaire parle dès 1855 d'un siècle américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels. Soit dit en passant, le jeune Claudel arrive dans une Amérique conservatrice encore très dominée par le puritanisme et

par l'influence de mouvements tels que le « Prohibition Party ». En 1898, à l'occasion de l'Affaire Dreyfus, *Le San Francisco Bulletin* publie une caricature sur la dégénérescence morale de la France, causée selon ce journal par le malthusianisme, la littérature immorale (c'est-à-dire, dans le contexte d'alors, le naturalisme, principalement, en France et aux États-Unis), mais aussi un certain nombre d'affaires : fraudes sur les fournitures militaires, affairisme colonial au Tonkin, trafic de décorations, Panama, scènes de lâcheté lors de l'incendie du bazar de la Charité... La vision que Claudel a des États-Unis demeure très négative jusqu'à la fin de son œuvre. Et dans la pièce, cet espace ouvert en tant qu'espace, loin de la clôture du décor français moyen, puisqu'il comporte une action « au bord de la mer, sur une plage au fond d'une baie » (*Théâtre I*, 659) est plus une ouverture sur le néant qu'autre chose. Lorsque Claudel commente en 1961 un ouvrage sur le Nouveau Monde, *Vents*, de Saint John Perse, il parle d'un continent encore sauvage, non dominé, de l'ennui qu'on comble par le divertissement, l'alcool, la radio, du « Vide immense », l'obsession de cet ennui. C'est sur ce fond critique pour le décor qu'il faut comprendre l'indication suivante : « l'Amérique fournit en somme le réactif commun à ces quatre personnages, qui se développent l'un par rapport à l'autre » (*Mémoires improvisés*, 128). Elle les révèle à eux-mêmes : souffrance, aliénation et goût pour les grands espaces chez Louis Laine; inassimilation pour Marthe; démons de Lechy; industrie de T.P.N. Ainsi la situation crée-t-elle l'action.

Dans le cadre d'une composition musicale, quatre voix discordantes sont à la recherche d'une unité problématique (cf. *Mémoires improvisés*, 128-31). Une interrogation centrale sur le mal, quatre voix qui y répondent (mais l'on sait que pour Claudel, ces quatre voix représentent un seul conflit intérieur, « quatre aspects d'une même personne »). En fait, il y a là aussi, comme l'explique Claudel, des représentations de postulations chrétiennes dans l'esprit d'aventure de Louis Laine, le côté pratique de T.P.N., l'imagination de Lechy, l'esprit bourgeois de Marthe, et c'est Marthe qui porte la lumière, les révèle (cf. *Mémoires improvisés*, 133-4). Le mal, pour la nature passive de Louis Laine, monade sans porte ni fenêtre de « cette terre qui était comme un fonds abandonné » (*Théâtre I*, 662), c'est une défaite ontologique : il prétend être « dans le grand monde comme un homme égaré et perdu » (*Théâtre I*, 709). Louis Laine a refusé la grâce de dieu contre un peu de maïs, a refusé l'échange (*Théâtre I*, 684), ce que lui reproche T.P.N. (cf. Vachon, 123). Claudel insiste sur cet épisode dans les *Mémoires improvisés*. De même, il est pris

entre deux femmes, voire entre l'illusion et la vérité, entre Lechy et Marthe. Cette inaptitude à choisir une femme, ou un métier puisqu'il vit sur la dot de sa femme, on la retrouve dans ses rêves ou il est tantôt un « crapaud dans le cresson quand brille la lune sereine », tantôt un « serpent dans l'épaisseur de l'herbe » (*Théâtre I*, 664-5). Ce qui le 'sauve' de cette passivité, c'est une mimesis de la révolte rimbaldienne transposée en mythe de l'Indien sauvage qui descendrait des fleuves impassibles. Claudel écrit : « C'est le sauvage bien sûr, c'est aussi la personnification de tous les artistes « maudits », « sans mains », sans aptitude à la vie pratique du dix-neuvième siècle (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, etc.) ». C'est l'expression du désir de liberté qui anime Laine, Prométhée mal enchaîné, en rébellion contre l'autorité et la Loi : « Je serai libre en tout » (*Théâtre I*, 668). Claudel défend dans *Positions* le thème de la révolte fondée sur le sentiment d'injustice comme le meilleur thème de la pensée du dix-neuvième siècle (cf. Jean Daniélou, in *La Pensée religieuse de Claudel*, 203). C'est l'idée du Gorgias : le principal n'est peut-être pas de vivre longtemps. On note ici, plutôt curieusement chez Claudel, des éléments nietzschéens, et notamment un discours qui nous transporte toujours dans un mode de représentations imaginaires, car le surhomme envisagé doit être imaginé, n'est pas autrui ni Laine même s'il se projette dans cette figure. Dans ce contexte, la pitié et l'amour du prochain (à quoi Nietzsche oppose l'amour du lointain) sont caractéristiques de l'âme peureuse. Ce qui est en jeu ici, c'est la légitimation de l'obéissance, critiquée chez Nietzsche et mise ne valeur chez Claudel. Mais chez les deux auteurs, on retrouve, sous des formes cependant différentes, une obsession commune de la pureté.

Pour Thomas Pollock, le mal est une privation constitutive symbolisée par son rapport au capital : « Il n'y a pas de riches dans le commerce » (*Théâtre I*, 673) ; mais chez lui, la question kantienne de la possibilité de la bonne volonté surgit de la conscience d'être de mauvaise volonté. S'arracher au mauvais vouloir est la condition de possibilité de la liberté et de l'homme nouveau, selon la perspective évangéliste bien connue : « Suis-je capable de me recommencer ? » On reconnaît un conflit au sujet de la causalité libre de l'homme, où l'obsession de la mort empêche l'attention au mal (au moins depuis la nietzschéenne prise de conscience de la 'mort de Dieu' consécutive à la modernité). T.P.N. fait la découverte de soi-même comme néant. À cause de ce rapport au rien, à la carence d'être en soi-même, il n'y a rien d'accompli de réel que des actes intérieurs, par lesquels il s'efforce de remonter de l'abîme. C'est par là

qu'il entre dans la vérité de l'être, la fin de la pièce ; pour le reste, il était pris dans la fascination de l'apparence. Il devient une intériorité, retrouve un sens dans la perspective d'un effort véritable. Il illustre la dialectique hégélienne selon laquelle la mauvaise conscience est comme un moment du devenir. Le négatif en un homme, ce n'est pas la limitation ; mais l'attention au mal révèle un désir d'être, un fond d'innocence, un désir qui ne s'atteint que dans l'être démuni, attentif au mal en soi-même. C'est donc un commencement de régénération. On pourrait penser que le mot DOLLAR, graphiquement isolé en gros caractères (*Théâtre I*, 678), caractérise le personnage. Serait-il l'un de ces « hommes d'argent aux yeux de sourds » qui « aboient et agitent les mains » et dont parle Louis Laine (*Théâtre I*, 663) ? Mais Claudel fait remarquer à Jean Amrouche la chose suivante : « [...] saint Pierre appelle le peuple chrétien un peuple d'acquisition. Eh bien, Thomas Pollock représente ce désir d'acquisition, qui est un des côtés du tempérament chrétien justement » (*Mémoires improvisés*, 137 ; cf. Harrington, 126). En fait, cet échange matériel est aussi spirituel, et revenons ici au texte cité au début de cet essai : L'or est la forme du capital, de cette dot que le père accorde à ses enfants quand ils arrivent à l'âge d'homme, qui leur permette de vivre en tant qu'individus indépendants. L'Évangile lui donne le nom de *substance*. Quand le fils prodigue quitte sa famille, il est écrit que le père *lui divise sa substance*. Or quel est le capital que tout homme vivant par Adam a reçu de Dieu et dont il doit compte à son auteur ? C'est le souffle qu'au sixième Jour l'Éternel lui a insufflé dans les narines et par lequel il nous est dit *qu'il a été fait en âme vivante*. C'est ce souffle intellectuel qui lui a assuré domination sur la création tout entière. C'est ce capital qui lui a permis d'*opérer la terre*... C'est pourquoi l'Épouse dans le Cantique des cantiques dit que *la tête de son aimé est un or excellent. Caput dilecti mei aureum optimum* (CC, V, 11). (« L'Or dans la Bible », in *Œuvres complètes XXVIII : Commentaires et exégèses*, 408) « Midi, heure qui divise » (*Théâtre I*, 711), « L'heure qui n'est point l'heure » (*Théâtre I*, 683) : ce n'est pas seulement parce que Louis Laine ne veut que le présent (cf. Vachon, 175), mais aussi parce que c'est le moment où l'or est divisé.

Pour Lechy Elbernon, figure de l'extériorité, le mal est une inclination naturelle : « il y a une telle aridité en moi » (*Théâtre I*, 705). Mais c'est un personnage complexe ; selon Claudel, elle ressemble aussi à Cassandre, à une folle de Dieu (cf. *Mémoires improvisés*, 141) ; elle ressemble aussi, pourrait-on ajouter, à la figure de l'imposteur chez Bernanos dans *Les Enfants humiliés* : l'homme, qui comme tout le monde

a préféré vivre à l'extérieur de lui-même plutôt qu'à l'intérieur, mais qui en sortant a claqué la porte en laissant la clé à l'intérieur. Ce personnage pose le problème de l'échange en termes d'intériorité et d'extériorité. En effet, existe-t-il une intériorité subsistante par soi ? Qui ne soit pas identique avec l'extérieur, et qui ne soit pas une représentation monadique ? La pensée de l'intériorité est-elle une illusion dont Hegel avec sa dialectique du maître et de l'esclave nous a délivré ? Est-ce que le cœur est vide ? Accèdent à la pensée des actes intérieurs pour remonter l'abîme, et l'idée de l'intériorité se sauve dans cette perspective : la signification des actes intérieurs est à chercher uniquement par rapport à soi-même. Elle n'est pas récupérée par un dialogue de soi-même avec soi-même. Car l'autre ici, c'est le néant, le vide de soi-même. Marthe dit à T.P.N. après la mort de Louis, alors que Lechy se plaint et finit par s'endormir : « Pensez-vous que la vie ne vaille que d'être gaspillée ainsi ? » (*Théâtre I*, 722) Le mal ne serait que privation d'être donc non-sens, ou négation ? Le refus décidé, le mal comme l'être refusé, par nous-mêmes ou par on ne sait qui ? En cela, Lechy est aussi une figure luciférienne. C'est la Ruse du mal, toujours mensonger, esprit menteur. Marthe appelle Lechy 'Démon' (*Théâtre I*, 706) C'est la tentatrice, qui joue sur son amour-propre : « Aime-moi, car je suis belle ! Aime-moi, car je suis l'amour, et je suis sans règle et sans loi ! » (*Théâtre I*, 696). Dans le récit où elle raconte l'incendie et la mort de Louis Laine, elle est digne du modèle de Phèdre, mêlant aux images du feu celles de l'enfer et de la folie, cet « effroyable soleil intérieur » (*Théâtre I*, 718). Jacques Petit rapproche ces images d'une sculpture de Camille Claudel, « Assise et qui regarde le feu » (*Claudé et l'Usurpateur*, 187). Enfin, Lechy a le rôle de représenter en tant qu'artiste le thème baroque du théâtre dans le théâtre, ou le vrai naît de l'illusion. Selon elle, « L'homme s'ennuie, [...] / Et ne sachant pas de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre. / Et il se regarde lui-même [...] » (*Théâtre I*, 676). Elle est bien cette « cabotine » qui veut « attirer l'attention », la justification pour « imaginer tous les jeux de scène possibles » Claudel à Copeau, 31 janvier 1913, cité par Tricaud, (135) : « Je n'ai point honte : mais je me montre, et je suis toute à tous. / [...] C'est moi qui joue les femmes : / La jeune fille, et l'épouse vertueuse [...] et la courtisane trompée » (*Théâtre I*, 677).

De son côté, Marthe est l'opposé de Louis et de Lechy, avec ses gestes lents, mesurés. En fait, pour Marthe, le mal est l'être refusé (ainsi, elle demande désespérément à Louis Laine de lui donner ses mains ; *Théâtre I*, 711), sans que puisse être su d'où vient ce refus. Marthe ne

reconnaît pas Louis Laine au début de l'acte III. Dans la mise en scène de Vitez, comme le souligne Bernard Howells, ils sont dans le noir. Elle ne le reconnaît pas pour ce qu'il est non plus, alors que comme le souligne encore Howells, les rapports humains sont basés chez Claudel sur la reconnaissance (cf. Howells, 137). Or se placer du point de vue de l'identité, d'une identification de la différence, c'est croire qu'on peut ramener l'autre à soi, ou encore, c'est oublier qu'avant tout, l'autre est autre. Un signe de cet oubli est l'ennui de Marthe dans son exil, sa nostalgie, qu'on peut ramener à celle de Claudel aux États-Unis (*Théâtre I*, 707; *MI*, 115; cf. Harrington, 135). Les conséquences de cet oubli que l'autre est autre sont le ressentiment, car Marthe ne fait que masquer une force qui est toujours présente : au fond, elle cherche à s'en protéger. Ce choix est en outre voué à son crépuscule. Toute identité n'apparaît bientôt plus que comme un simulacre, et toutes ces représentations perdent leur fond. C'est l'impasse du conservatisme bourgeois, de l'esprit de famille si important pour définir le personnage, de l'aveu même de Claudel (cf. *Mémoires improvisés*, 137).

Et effectivement, au contraire de ce qui arrive pour Laine, chez Marthe, il y a légitimation de l'obéissance selon une conception kantienne (rappelons que Claudel fut élève du néo-kantien Burdeau). L'accomplissement de la liberté comme commencement de soi-même, manière de se tenir dans l'être, passe par une mise à genoux, et par l'obéissance. Du point de vue de la raison pratique, c'est le moment du respect mais négativement, c'est aussi un moment d'humiliation. Vendue « comme une bête » (*Théâtre I*, 690), « comme un animal » (*Théâtre I*, 701) : c'est un lieu majeur du mal que la souffrance de l'innocence, image toujours présente chez Claudel de l'humiliation du Christ, qui l'élève finalement au-dessus des hommes. De ce fait, Marthe symbolise également l'idée de la pureté, comme acte de bonne volonté en soi-même pur, mais aussi la pureté de l'obéissance, du respect de la loi pour elle-même. Louis Laine l'appelle « demeure de paix » (*Théâtre I*, 694). Il est vrai que chez Kant, l'opposition philosophique du pur et de l'impur est associée au concept de la liberté (et non pas à une perspective religieuse). Mais avec Kant, on est clairement dans un système où Dieu préexiste à l'homme, et où entrer dans le vrai c'est entrer dans l'obéissance. C'est justement ce qui caractérise Marthe : la volonté de servir.

On retrouverait ici la pensée de Simone Weil : le mal ne se manifeste pas seulement comme mal, mais comme nécessité ou comme devoir. Le propre du mal, c'est toujours de se dissimuler lui-même (d'où

les reproches de Marthe à Louis sur le passé). Ce n'est pas seulement le négatif, mais le négatif qui se cache. Dans ces conditions, il est difficile de distinguer le mal de l'erreur. Et les personnages oscillent entre différentes figures du mal : les crimes qui adviennent dans la société (figure objective : l'incendie, le meurtre de Louis) ou le mal ou l'injustice qui les affecte (figure subjective : Marthe). Le mal se teste dans l'effort que Marthe fait sur elle pour être juste, dans sa conscience. Elle n'est pas immédiatement ce qu'elle devrait être, se réfère à une figure idéale de soi-même. En cela Marthe n'est pas un personnage moderne. Elle ne pense pas le mal comme un « problème » de plus. La conscience du mal comme injustice à son égard n'est pas escamotée. En d'autres termes, la culpabilité de Marthe coexiste avec une éthique de la responsabilité, qui ne se substitue pas à cette dernière. Dans les autres personnages, le mal en eux est devenu mal comme destin, comme crime (dimension historique), et il fait paraître dérisoire le mal moral en eux-mêmes. Marthe au contraire s'adresse à la Nuit d'avant la lumière et Lucifer, à l'Océan séparé de la terre, à ce qui sépare le bien du mal. Marthe rend la réflexion sur la pensée du mal féconde, en recentrant la question sur l'imputation à elle-même. Face aux trois « marionnettes », elle est seule capable de dire la vérité, de reconnaître cette dimension première, à savoir que le mal en dernière analyse est peut-être cernable ou imputable à quelqu'un. Les autres personnages sont vides en leurs âmes, et cherchent à remplir ce vide, ce qui dans cette perspective est impossible sans foi (cf. Harrington, 124). Claudel écrit à Marie Kalfé le 5 août 1913 que Marthe est « l'âme, l'Église, la conscience » (lettre citée par Lioure, 271).

Quant enfin à l'espace scénique, il peut s'analyser comme l'espace de la communauté dans le *Gorgias* : lieu où perce le mal, mais aussi lieu où pourrait être dépassé le mal. En fait, le décor, plus conceptuel que réaliste, fonctionne comme un cinquième personnage qui résume les quatre autres : une allégorie du mal comme néant, vide : « Le monde est vide et je suis complètement seul », s'écrie Louis Laine (*Théâtre I*, 709). Des « fleuves... insipides » (*Théâtre I*, 702) à l'absence de croix dans le ciel (*Théâtre I*, 772), c'est le désir nietzschéen qui gagne (même s'il est avéré que Claudel n'était pas un fervent lecteur de Nietzsche), le vide de l'idole, puis le vide lui-même ; c'est un effet immédiat de la vision du désir comme manque. C'est chercher la jouissance de l'apparu, sans vivre le décentrement, le changement de perspective de l'apparaître, l'événement lui-même. Dans ces conditions, toute identité n'apparaît bientôt plus que comme un simulacre, notion ambiguë car le désir qui veut s'exprimer doit

aussi s'exprimer par des figures. Or, pour que ces figures ne se figent pas dans des représentations inertes, il faut une subversion de la représentation dans l'expression elle-même — d'où l'intégration du discours sur le théâtre de Lechy, qui « entre [dans l'âme des spectateurs] comme dans une maison vide » (677) —, ou encore comprendre le simulacre essentiellement à partir de l'activité de la force qui les a produites, et non à partir du résultat, du produit fini : c'est un thème constant chez Claudel, et c'est ce qu'il décrit dans sa vision des États-Unis : rien ne devient plus, tout s'uniformise. Pour reprendre une formule de Michel Deguy, un autre voyageur poète, c'est le mal comme capitalisation de l'étant.

### Notes

- 1 *Lettres à Marcel Schwob*, in Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, 267.
- 2 « L'Or dans la Bible », in *Œuvres complètes XXVIII : Commentaires et exégèses*, 409.
- 3 Dans le même texte, il précise cette relation métaphorique entre or et substance : Tout ce que le fermier a récolté de particulier, il lui faut [...] pour payer son maître qu'il le transforme en un titre sur tout. Ce titre sur tout, c'est l'or, dont l'argent n'est que la monnaie pratique. L'or, solidification de toute valeur et moyen de toute libération » (« L'Or dans la Bible », in *Œuvres complètes XXVIII : Commentaires et exégèses*, 408). C'est en ce sens que Bernard Howells a pu dire que Marthe est signe de l'Or, signifié transcendantal, fondé sur l'unicité, la valeur fixe, alors que la monnaie n'a qu'une valeur relative (cf. Howells, 142).
- 4 D'un point de vue dramaturgique, Claudel relève dans l'échange une « valeur musicale » (*Mémoires improvisés*, 121), le fait qu'un personnage comme instrument d'un orchestre soit à plein grâce au jeu d'autres instruments-personnages. Il y a là, au delà de l'artifice dramatique qui veut qu'aucun personnage ne vaille et n'existe qu'en fonction des autres, les éléments d'une « volonté concertante » (*Mémoires improvisés*, 123), le dialogue entre différentes parties de l'individu qui ressemble à un ballet, stylisé ici par la grâce donnée par l'épure, le resserrement classique, racinien, aux trois unités. Lyrisme, invocation, et déclaration emplissent l'espace métaphysique clos que Marthe montre à Louis (*Théâtre I*, 711 ; cf. Vachon, 175). Ballet, certes, et l'on se souvient que pour Claudel « la base de l'art de l'acteur est la danse » (lettre à Copeau du 17 août 1926, citée par Tricaud, 144). Or que fait Louis Laine sinon danser, se balancer, entre hésitation et attirance pour une nature primitive que

symbolise sa danse (cf. Tricaud, 146). De même, on a l'idée d'un décor qui fait un avec la pièce, d'un concert (cf. Tricaud, 149) où la musique est ce qui donne ligne, mouvement et rythme, plutôt qu'harmonie (lettre à Darius Milhaud 6/6/1913, citée dans Tricaud, 189). Musique de dramaturge, comme il l'écrit à Copeau le 7 août 1926.

- 5 Les costumes participent aussi à la description des conflits et, dans la même perspective, Claudel a indiqué à Copeau ce que devaient être les costumes : coloris sombre et intense, Marthe en noir. À la fin T.P.N. serait aussi en noir, et Lechy en blanc. Les costumes de Lechy hésiteraient entre fantasma et fantaisie, du châle espagnol aux bottes de cheval et à la cravache. C'est la marque de l'ambiguïté d'une pièce qu'il faudrait selon Claudel jouer « délicat gris et harmonieux, en musique de chambre, ou violemment, coloré, excessif et presque caricatural, comme un tableau de Van Dongen. » Et ce souhait souvent cité : « Je voudrais que Marthe seule eût l'air d'une femme vraie entre trois marionnettes sinistres, aux gestes raides et au visage impassible (il faudrait presque des masques). » La multiplicité des voix serait ainsi paradoxalement représentée par des sons discordants ou contrapunctiques. Claudel ajoute pour Copeau : « 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. Au troisième acte deux des quilles sont par terre. Il ne reste plus debout que Thomas, et Marthe [...]. (lettres à Copeau du 6 et 8 décembre 1913, citées in Tricaud, 168-9).
- 6 « Religion et Poésie », in *Positions et propositions*, in *Œuvres en Prose*, 64, cité in *La Pensée religieuse de Claudel*, 206.
- 7 *Un poème de Saint-John Perse, Accompagnements*, in *Œuvres complètes XVIII*, 230-1 ; cité in J. Menard, « Claudel et le romantisme de la Nouvelle-Angleterre », in « Claudel et L'Amérique », 72.
- 8 cf. J. Petit, « *Le Soulier de satin*, 'Somme' claudélienne », *La Revue des Lettres Modernes* 7, nos. 245-248 (1970), p. 104, cité par Harrington, 128.
- 9 *Notes inédites*, in Bernadette Bucher, « Claudel et le monde amérindien », in « Claudel et l'Amérique », *Cahier canadien Claudel 2*, 105. L'article cite aussi *Les Poètes de 7 ans* où Rimbaud essayait selon Claudel de « reconquérir notre état primitif des fils du soleil » (*Préface aux Œuvres* de Rimbaud), et indique que Claudel a pu voir en 1889 des Indiens d'Amérique à l'Exposition universelle. Et l'on peut évoquer la Préface à la deuxième version de la pièce : « Louis Laine, dernier représentant d'une race condamnée, en qui s'accroît peu à peu l'appel de l'horizon et de la mort » (citée dans ce même article, 106). B. Bucher parle aussi de manière convaincante du thème de l'Amérique comme pays des ombres, voire enfer, qui est très présent dans la deuxième version (id., 108).

Ouvrages cités

- Claudé, Paul. *Lettres à Marcel Schwob*, in Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*. Paris : Grasset, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires improvisés*. Paris : Gallimard, collection « Idées », 1969.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes XXVIII. Commentaires et exégèses*. Paris : Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- « Claudel et l'Amérique », *Cahier canadien Claudel 2*. Ottawa : Éditions de l'université d'Ottawa, 1964.
- Harrington, Kevin Jude. *Le Rôle de l'égoïsme et de l'altruisme dans le théâtre de Paul Claudel*. Diss. University of Massachusetts, 1979.
- Howells, Bernard. « Les difficultés du texte claudélien : réflexions à partir de quelques pages de *l'Échange* ». In Pierre Brunel et Anne Ubersfeld, éd. *La Dramaturgie claudélienne*. Colloque de Cerisy. Paris : Éditions Klincksieck, collection « Théâtre d'aujourd'hui », 1988.
- Lesort, Paul-André. *Paul Claudel par lui-même*. Paris : Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1963.
- Lioure, Michel. *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris : Armand Colin, 1971.
- La Pensée religieuse de Claudel*. Paris : Desclée de Brouwer, collection Recherches et Débats, 1969.
- Petit, Jacques. *Claudé et l'Usurpateur*. Paris : Desclée de Brouwer, 1971.
- Tricaud, Marie-Louise. *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*. Genève : Droz, 1967.
- Vachon, André. *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris : Seuil, 1965.