



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 167, 2002 – 3,
Claudel Studies, p. 22-33

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15316-0.p.0030](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15316-0.p.0030)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2002. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Thérèse Mourlevat, *La passion de Claudel. La vie de Rosalie Scibor-Rylska*. D'après des documents inédits. Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2001.

Thérèse Mourlevat signe une biographie de Rosalie Scibor-Rylska qu'elle voudrait la plus objective possible. Il est difficile, en effet, de restituer dans son cadre historique, familial, affectif, l'existence d'une femme passionnée et tourmentée. Enfant née en Pologne – et baptisée en Autriche, d'un exilé polonais, Ladislas Scibor-Rylski, et d'une Anglaise, Agnès, fille du général Hamilton Vetch, gouverneur de l'Assam en Inde, jeune fille exilée, elle se maria, divorça, se remaria, se sépara, soumise jusqu'aux années vingt aux errances (La Réunion, Chine, France, Angleterre, Java) et aux aléas des affaires et des faillites de ses deux maris successifs, Francis Vetch et William Jan Lintner. Elle fut mère de six enfants. Amante de Claudel, le père de Louise, elle le quitta brutalement en 1904 pour, quelque treize années après son départ de Fou-tchéou, une « nuit de juin 1917 », écrire « à l'Ami Paul » (p. 152), avant qu'ils ne se retrouvent à Paris en décembre 1920 pour demeurer liés jusqu'à sa mort en novembre 1951. L'existence de Rosalie Scibor-Rylska fut tourmentée. Thérèse Mourlevat nie pourtant qu'elle ait pu être une aventurière (p. 68, p. 98), une séductrice (p. 75), la cantonne dans le statut d'« être sur qui pèse l'exigence pratique » (p. 98), la sublime dans la figure mythique de l'âme polonaise, de « la muse de [la] poésie » et de « l'inspiratrice de [l']œuvre » de Claudel (p. 198).

La biographie de Rosalie Scibor-Rylska – Rosie – est un récit chronologique qui restitue les relations qui unissent les divers acteurs – les parents de Rosalie, les époux et amant, les enfants de Rosalie et les époux, les mêmes enfants et Claudel, certains amis de Claudel (Hélène Berthelot, Paul Petit et son épouse, Marie Romain-Rolland) – autour de Rosie. Divers fils rouges construisent ainsi une figure complexe. Fascinée par son père, patriote polonais très sincère, elle devient « l'allégorie vivante d'une Pologne idéalisée » (p. 122-123) concentrant en elle la solitude, l'exil, l'oppression, la patrie à construire. Jeune fille mariée à vingt et un ans, naïve et confiante, elle eut à souffrir de l'égoïsme et de l'absence

de scrupules de Francis Vetch (p. 47, p. 69, p. 118), puis de Lintner, autant que de la dépendance à l'égard des hommes à laquelle son éducation, la morale de son milieu, sa foi et son tempérament la soumettaient, puisqu'elle était incapable de subvenir, par un travail quelconque, à des besoins que son goût pour la vie aisée et confortable rendait fatalement importants. Mère de famille, bien que souvent absente – par exemple, elle se trouve en Allemagne lors de la déclaration de la Première Guerre mondiale quand ses enfants, Louise et Jan, sont en Angleterre –, elle veille à leur éducation en collègue et à leur avenir, souffre de l'éloignement de ses fils Robert, Édouard, Henry que leur père confie à sa famille aux Seychelles en 1906, redoute l'engagement de ses fils dans les troupes françaises pendant le premier conflit mondial, est meurtrie par la mort d'Édouard sur le front en juin 1918 et par les troubles psychologiques de Gaston de retour du front, se désespère de ses relations difficiles avec son fils Robert, qui, devenu prêtre, tenta longtemps de réunir Rosie et Francis Vetch en dépit du divorce prononcé en 1907, veille sur la santé fragile de Louise. Femme d'une grande beauté, elle séduit ceux qu'elle rencontre, les parents de Francis, Lintner, Claudel (p. 74) – et souvent s'attire leur hostilité (par exemple celle de Marie Romain-Rolland, p. 210). Évidemment, ces points ne dessinent pas une figure cohérente. Séductrice, Rosie n'est guère femme d'esprit et de goût artistique, au point qu'elle ignore, voire méprise, longtemps l'œuvre littéraire de Paul Claudel, et ne fréquente des proches de Claudel que lorsque l'intérêt de Louise ou de l'un de ses fils est en jeu. Même lorsque ses deux mariages ont échoué et qu'elle a rétabli des contacts étroits avec Claudel, donc à partir des années vingt, elle ne renonce pas à l'aisance confortable qu'elle a toujours recherchée précédemment. Thérèse Mourlevat rappelle quelles discussions, avant et après la retraite de Claudel, ont soulevé les dépenses, et donc les versements de Claudel, occasionnés par l'appartement de sept pièces de la rue des Maronniers à Paris, la formation à la musique et au chant de Louise, le train de vie de la mère et de sa fille (p. 198, p. 205 et sv.). Il est peut-être un point commun néanmoins à cet ensemble de traits : en allégorie romantique de Pologne, en exilée (par exemple, son accent anglais lui vaut d'être internée dans un camp à Besançon en 1940 par l'occupant allemand), en mère, en épouse, en amante, en amie, Rosie est victime. Progressivement, Thérèse Mourlevat construit en destin l'existence de Rosie. Par exemple, dès l'enfance, elle comprend que « la vraie vie était ailleurs » (*sic*, p. 32) ; pour son père, elle se fait l'héroïne d'une histoire qui la dépasse (p. 33) ; ou l'amour de ses fils est obscurci par « une crainte vague, le sentiment qu'un piège involontairement tendu se préparait peut-être » (p. 143) ; dans les dernières années, « elle supporte tout [de Claudel] sans rien demander » (p. 205), sa vie discrète à Paris devenant « oblation [à l'existence de Claudel] quotidienne de ses goûts et de ses désirs à elle » (p. 225).

Est-ce là que réside l'objectivité ? Une telle biographie pose le problème de sources utilisées, que Thérèse Mourlevat soulève courageusement. Consciente d'écrire sur des secrets et de pénétrer l'intimité de nombreux êtres, consciente du fait que Rosie aimait la mise en scène, le décor et le décorum (p. 71, p. 198), elle sait que la vérité dépend de l'information. Autant qu'elle le peut, elle cite ses sources, en notes, en bibliographie, reprend la chronologie et la généalogie en annexes. Mais elle avoue aussi qu'elle a rédigé son récit à la suite d'entretiens qu'elle a eus avec Louise à partir de 1983, eux-mêmes fondés sur les confidences que fit Rosie à sa fille. L'information est nécessairement incomplète : Thérèse Mourlevat mentionne la destruction que fit Rosie des documents de sa mère Agnès, la plus proche confidente jusqu'en 1917, et donc des lettres de la période du mariage, de la Réunion à la Chine et l'Angleterre (p. 133). Le passage fréquent au point de vue de Rosie (par exemple p. 57, p. 80) soumet le récit à la subjectivité de Rosie. Tandis que des clichés idéalisent le personnage de l'enfant (p. 48-49, voir p. 145-146), la dramatisation se substitue souvent à l'objectivité (p. 52, 64, 120, 190, 203).

Thérèse Mourlevat est d'une sincérité et d'une fidélité exemplaires à l'égard de Rosie et de Louise. Elle sait mettre l'accent sur certains points surprenants, par exemple l'incompréhension de Rosie et de Louise face aux récriminations de Claudel lassé de verser une pension qui se révélait souvent insuffisante. Sa biographie serait conforme à la loi du genre, tellement actuel, qui veut restituer la grandeur et la petitesse de tout être fait de désirs et d'aspirations qui se heurtent au réel, la morale, l'histoire, la famille – c'est pourquoi elle excède nécessairement les relations de Claudel et de Rosie, convoquant des maris, des parents, des enfants et l'histoire –, si elle ne se voulait pas aussi une lecture de l'œuvre de Claudel, dont la pertinence mérite d'être questionnée. Il est dit que Rosie goûtait peu l'œuvre de Claudel, en particulier parce qu'elle redoutait l'image qui était donnée d'elle dans *Partage de Midi* et qu'elle découvrit seulement en 1948 (p. 219-220). Tandis que la biographie rectifie l'image d'« une coquette capricieuse qui trompait à l'envi mari et amant, délaissait sans hésitation ses enfants » (p. 220), elle tente, en multipliant les citations, souvent en négligeant les anachronismes, de réconcilier Rosie et l'œuvre. Mon intention n'est pas de discuter cas après cas la justesse du rapprochement. Un biographème, quel qu'il soit, ne fait nullement l'œuvre, et ne peut à rebours construire un destin. Par exemple, même si l'on accepte l'idée que Rosie a inspiré Prouhèze, faut-il en conclure que Paul promettait à Rosie, à travers *Le Soulier de satin*, le mariage mystique après la mort, afin de réparer une faute auprès de Rosie « victime des événements » (p. 156-157) ? Ou faut-il voir en Orso et Orian du *Père humilié* deux frères inspirés par les ancêtres zouaves pontificaux de Rosie et par les deux fils de Rosie engagés dans la Première Guerre mondiale, Orian-Teddy et Orso-Henry, et faire de la mort d'O-

rian la prophétie de la mort de Teddy-Édouard ? L'allégorie polonaise ne saurait tout justifier... Rosalie Scibor-Rylska est bien l'inspiratrice de *Partage de Midi*, même si l'Ysé de Claudel ne correspond guère à la Rosie de Thérèse Mourlevat ; mais elle n'est pas « comme la clé de la quasi-totalité de l'œuvre dramatique et de l'œuvre poétique de Paul Claudel » (p. 235). La Gardienne du poète, Marie, la Sagesse, et d'autres femmes, Ève Francis, Audrey Parr, ont leur part au secret, mais ne sont pas davantage des clés.

Thérèse Mourlevat compose ainsi une biographie qui, en rendant Rosie à la réalité multiple, paradoxale, contradictoire, où la passion doit lutter contre les obstacles et céder, où le spirituel n'a guère de place au milieu des soucis matériels, mesure ce qui sépare l'œuvre de la réalité. Elle nous informe de celle que fut Rosalie Scibor-Rylska et de ce que ne fut pas Ysé – si elle a jamais été.

Didier ALEXANDRE

Pascale Alexandre-Bergues, *L'Échange de Paul Claudel, seconde version*. Presses universitaires franc-comtoises, 2002.

« *L'Échange*, écrivait Claudel en 1946, est peut-être la seule de mes pièces où il ne m'ait pas paru nécessaire au cours des années d'introduire aucune modification ». Pourtant cinq ans plus tard, le vieux poète s'engage dans un travail de réécriture si bien qu'entre la première et la seconde version, l'écart est de cinquante-huit ans : un record sans doute. Entre leurs éditions critiques, il est de vingt-huit. En 1974, Pierre Brunel avait publié celle de la première version aux Annales littéraires de l'université de Besançon. C'est Pascale Alexandre-Bergues qui s'est chargée de la seconde. Conformément aux usages du Centre Jacques-Petit, son ouvrage comporte une solide introduction, qui est en fait un essai plus que substantiel, puis un minutieux relevé des variantes assorti de précieuses notes. Elle a travaillé à partir de deux ensembles d'avant-textes conservés l'un au fonds Claudel, l'autre au fonds Barrault-Renaud de l'Arsenal. Le premier se compose de brouillons partiels, du troisième acte et du drame entier mis au net, le second d'un exemplaire imprimé de la pièce annoté par Jean-Louis Barrault et de nombreuses dactylographies. La deuxième version de *L'Échange*, comme celle de *Partage de midi*, est bien « une œuvre à quatre mains », le fruit d'une collaboration tendue voire conflictuelle entre Claudel et son metteur en scène. Le second s'efforce de conserver les audaces lyriques du drame originel, le premier entend élarguer, alléger sa « végétation poétique » et asséner des certitudes. C'est lui qui, pour l'essentiel, impose ses vues.

Les remaniements portent sur la diégèse, l'écriture textuelle et scénique de la pièce. Claudel ne se contente pas de mettre à distance le matériau autobiographique, son expérience de l'exil dans « l'Amérique des *nineties* », et surtout les tensions d'un moi allégorisé. Si Louis Laine ne prend plus l'argent du businessman, Marthe, qui était une « épave » en 1893, triomphe en 1951. Enceinte comme Prouhèze, elle devient une figure combative qui condense la Sagesse, la Vierge Marie, les Saintes femmes de l'Évangile, l'Église. Ses trois protagonistes, le capitaliste, le poète maudit, la femme satanique, sont des figures profanes traitées de façon burlesque. Le vieil exégète prend ses distances avec le jeune néophyte. Comme l'avait déjà noté Pierre Brunel, l'inscription scripturaire est déplacée du texte vers le spectacle. Les gestes, les jeux des corps, les costumes, que portent les didascalies en témoignent. L'idée de la balançoire est ainsi proprement géniale.

La cohérence de cette deuxième version est forte. Les ressources de l'écriture et du spectacle y sont au service non seulement d'une fin didactique mais aussi d'une conception du théâtre. Les effets de distanciation, dont Bertolt Brecht n'a décidément pas le monopole, la parodie des discours et leur dialoguiste, l'expansion du métathéâtre contribuent à tourner en dérision l'intrigue première, une rhétorique et une esthétique que Claudel juge trop imprégnées de symbolisme. « On passe, écrit excellem-

ment Pascale Alexandre-Bergues, d'un théâtre lyrique à un théâtre épique ». Dans les années 1950, alors que le Nouveau Théâtre est en train d'émerger, le poète octogénaire est plus que jamais un maître de la modernité.

La seconde version reste mal aimée. Claudel estime dans son *Journal* qu'une « salle froide et récalcitrante » accueillit le spectacle de Barrault. Dans leur majorité, les metteurs en scène, d'Anne Delbée à Antoine Vitez, ont préféré la première version, comme s'ils refusaient les certitudes d'un sens ouvertement et pleinement chrétien.

Jeanyves GUÉRIN

Guy Dumur, *L'Expression théâtrale*, Les cahiers de la NRF, Gallimard, 2001 ; Alain Ollivier, *Piétiner la scène*, Verticales, Le Seuil, 2002.

Dans la seconde partie du siècle dernier, de grandes mises en scène ont donné à l'œuvre théâtrale de Paul Claudel sa juste place dans le répertoire. Mais vouées à la vie fugitive du plateau, elles seraient promises à une disparition progressive des mémoires, n'étaient les traces laissées dans des livres tels que *L'Expression théâtrale* de Guy Dumur ou *Piétiner la scène* d'Alain Ollivier : ouvrages, certes dissemblables, certes associés par les hasards des parutions, mais tous deux caractérisés par une présence récurrente du nom de Claudel, par la place prééminente accordée à l'écrivain de théâtre en son temps, aux côtés des plus grands de la dramaturgie occidentale.

Ces recueils réunissent des textes, dont la qualité d'écriture justifie à elle seule la publication ; mais ils relèvent de démarches différentes. *L'Expression théâtrale* est un livre posthume, édité dix ans après la mort de Guy Dumur. Sa sœur Colette a procédé à un choix dans une multitude d'écrits de 1944 à 1991. D'une abondante production elle n'a gardé que des textes consacrés au théâtre ; dans cet ensemble elle n'a conservé que ceux sur lesquels le temps avait lui-même opéré sa sélection. Ainsi ne subsistent que les articles où le critique échappe à l'éphémère de son activité par la pérennité du sujet traité, par la sortie de son écriture hors l'urgence et la facilité journalistiques, où « il mérite pleinement le beau nom d'écrivain » (Armelle Héliot dans sa présentation). *Piétiner la scène* est un livre concomitant de l'arrivée à la tête du Théâtre Gérard Philipe, de Saint-Denis, d'Alain Ollivier, non pas circonstanciel, mais en quelque sorte programmatique : un grand acteur et grand metteur en scène, pour la première fois directeur d'un Centre dramatique national, se retourne sur trente années de « vie dans l'art », interroge, en les rassemblant, les repères d'une exigence intacte. Et sur la page il manifeste la même rigueur que sur le plateau dans sa relation à la langue.

Guy Dumur tient Paul Claudel pour « le plus grand des poètes du théâtre moderne ». Il le qualifie même d'« éternel » dans un article sur « La Révolution d'Avignon », rappelant la prédilection de Jean Vilar pour « un théâtre qui parlerait pour tous les temps » et son choix de *L'Histoire de Tobie et de Sara* dans la programmation du premier Festival. Il le place à côté d'Artaud et de Brecht au nombre des inventeurs de formes qui ont su « faire éclater la scène », à côté de Pirandello parmi les novateurs qui ont dû attendre longtemps la reconnaissance. Il le met sur le même plan que Goethe et Shakespeare dans une étude sur « Gide et le théâtre », que « les dramaturges grecs, les grands Espagnols et les élisabéthains » à propos de *Tête d'Or*. Une critique est consacrée à la création de la pièce en 1959 à l'Odéon : « Dans le monde du théâtre parisien, *Tête d'Or* est tombé comme un aérolithe ». Guy Dumur témoigne de la force et de la richesse exceptionnelles de l'œuvre par sa difficulté non dissimulée à en rendre compte après une première représentation. Il

reconnaît en Jean-Louis Barrault « le meilleur serviteur de Claudel », même s'il exprime des réserves nuancées – à sa manière élégante – sur la mise en scène. Surtout il célèbre Alain Cuny en Simon Agnel, « le seul acteur français capable de supporter un tel rôle ». Une seconde critique porte sur *Partage de Midi* monté en 1975 par Antoine Vitez avec les Comédiens-Français. Là non plus il ne ménage pas son admiration : « Par la magie du verbe, *Partage de Midi* est une œuvre immense. Le premier acte, composé comme un quatuor, est ce qu'on a écrit de plus beau au théâtre depuis Racine ». Mais il n'évite ni les lieux communs biographiques, ni les interprétations convenues, quand il impute à l'agnosticisme d'Antoine Vitez le choix de la version de 1948, c'est-à-dire une volonté de « démystification », de « décapage », étrangère à son esthétique.

Alain Ollivier partage avec Guy Dumur le souvenir ébloui de Simon Agnel dans sa première incarnation sur un plateau : « Alain Cuny a été [...] acteur phénoménal et le plus grand interprète du théâtre de Claudel. Aujourd'hui, si l'on me demande quelle est la représentation qui a le plus touché mon imagination, je ne peux pas hésiter une seconde, c'est celle de *Tête d'Or* dans les décors d'André Masson montée par Barrault ». Il le rejoint aussi dans sa préférence pour les premières versions : il a mis en scène *L'Échange* de 1893-1894 au Théâtre de Genevilliers en 1979 et *Partage de Midi* de 1906¹ au Studio-Théâtre de Vitry, qu'il dirigeait, en 1993. Il s'explique sur le choix de ces versions et des pièces elles-mêmes dans deux entretiens. Après « la profusion des trois premiers drames » *L'Échange* marque pour lui « l'invention de la dramaturgie claudélienne, la dernière dramaturgie – à ce jour – de notre langue ». Et *Partage de Midi* est à ses yeux « dans le théâtre moderne, [...] avec *Le Soulier de satin*, la grande pièce du discours amoureux. Rien de comparable dans le siècle, sur scène ! » Au delà de ces entretiens c'est le livre tout entier qui témoigne d'une intimité avec l'œuvre de Claudel à partir de la découverte scolaire du *Livre de Christophe Colomb*, puis de « la révélation » des *Mémoires improvisés*. Des références spontanées se multiplient, parfois sous forme d'allusions implicites : « au théâtre, "l'œil écoute" » ou « Un soulier déposé entre les mains d'une statue de la Vierge », le plus souvent avec le plaisir manifeste de citer le nom de l'écrivain : « la parole est douloureusement "ôtée" », comme disait Claudel de son inspiration ou d'un de ses personnages : « C'est un sentiment proche qui anime Avare dans *La Ville* ». Cette prédilection ne puise pourtant pas sa source dans une « croyance religieuse » commune. Alain Ollivier n'élude pas l'obstacle « d'ordre idéologique » rencontré par d'autres artistes ; il interprète à sa façon « la foi de Claudel » comme « un enthousiasme [...] devant la création » et sa conversion comme une manière de « s'incliner [...] devant l'immense gisement symbolique des Écritures Saintes ». L'enjeu est ail-

1. Cf « Jouer *Partage de Midi* de Paul Claudel, version de 1906 » : entretien paru dans le *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 137.

leurs pour lui qui craint « de perdre le contact avec la matière dont est faite la poésie dramatique : la langue maternelle, l'histoire de cette langue dans notre dramaturgie ». Jouer l'œuvre de Claudel, c'est « retrouver foi dans le destin qui lie le théâtre à la grande poésie orale », c'est « se retrouver [...] dans le lit de sa langue ».

Monique LE ROUX

Autour de la traduction en chinois du *Soulier de satin*.

La version chinoise du *Soulier de satin* (*Duànzi xié*), parue sous la responsabilité de Xú Hǎiyàn dans la « Collection d'œuvres littéraires françaises du XX^e siècle » (*Fǎguó èrshí shìjì wénxué cóngshū*) en avril 1992, en mille exemplaires, fut rééditée dès septembre 1993. Ce n'est ni à Beijing ni à Shangai que fut publiée cette collection mais à Héfěi (31.55N 117.18E), la capitale de la province de l'Ānhuī dont la superficie (130.000 km²) correspond approximativement au quart de la France. M. Liǔ Míngjiǔ, le directeur de la collection, a écrit une préface intitulée « Le christianisme : une œuvre représentative du théâtre symboliste » (*Jīdūjiào – xiàngzhēng zhǔyì xìjù de dàibiǎo zuò*, p. 1-16) ; M. Yú Zhòngxiān, le traducteur, a rédigé (p. 410-411), une notice biographique sur Paul Claudel.

Rendre le chinois en français est si malaisé tant il y faut de patientes recherches, que parfois on préfère présenter une traduction sous le vocable d'« adaptation ». M. Yú n'a pas adapté, il a traduit. Serait-il plus facile de rendre le français en chinois ? Non. C'est toujours aux mêmes difficultés que se heurte tout traducteur. L'autre culture ne livre pas immédiatement les secrets dont se nourrit l'auteur qui, par bonheur, échappe non moins au regard acéré de ses compatriotes. Ce sont ces difficultés qu'il faut examiner.

Dans la scène première de la première Journée, l'Annoncier décrit le « pauvre bâtiment espagnol » après le passage « des pirates – des Anglais probablement » : « [...] un peintre [...] aurait précisément l'idée de ce mâât [...], tombé tout au travers du pont » (*Théâtre II*, Pléiade¹, p. 652). Étroitement attaché « au tronçon du grand mâât », le Père Jésuite décrit à son tour ce qui s'est passé : « Tout a expiré autour de moi, tout a été consommé sur cet étroit autel qu'encombrent les corps de mes sœurs l'une sur l'autre » (p. 653). Attiré par la proximité, après avoir lu « expiré » le traducteur a lu « consumé ». – Que de fois le sinologue se surprend-il à confondre deux caractères faute d'en avoir aperçu à temps l'élément dissemblable qui peut n'être qu'un petit trait à l'inclinaison différente. – Quant au 'tout petit autel', ce sont les 'cadavres amoncelés des religieuses' qui le constituent (p. 13 de la traduction). Mais c'est le pont qui est l'autel, et le tronçon du mâât, la croix de cet autel. « Tout a expiré... tout a été consommé » sont une réminiscence de la traduction latine de la Bible : « Jesus autem [...] expiravit » (Marc, XV, 37), « [...] Jesus [...] dixit : Consummatum est » (Jean, XIX, 30). Encore aurait-il fallu avoir une Vulgate sous la main.

Les articulations du texte sont marquées tantôt par la virgule et l'alinéa, tantôt par la virgule. On les trouve toutes deux dans l'ample période « Je prends, je me sers de toute cette œuvre indivisible que Dieu a

1. Gallimard, 1956.

faite [...] et à laquelle je suis étroitement amalgamé à l'intérieur de Sa sainte volonté, [...], De ce passé [...], De cette mer [...], Du souffle [...], de ces deux mondes amis, [...] de ces grandes constellations [...], Pour bénir cette terre que mon cœur devinait là-bas dans la nuit, tant désirée ! » (p. 653). – En Chine, autrefois, le texte des classiques était sommairement ponctué dans les éditions de référence, la ponctuation de leurs commentaires étant habituellement laissée au lecteur pour exercer sa vigilance et son jugement ; les signes de ponctuation multiples sont récents et rendent d'immenses services pour la lecture des ouvrages historiques les plus importants. – Le traducteur n'ayant pas senti le rôle syntaxique des virgules et des alinéas, enclave les compléments circonstanciels l'un après l'autre dans l'expression *huànrùle ... zhī zhōng* « amalgamé à l'intérieur de... » ; et ce n'est plus la terre qui est « tant désirée » mais la nuit (p. 13-14). – La méprise est surprenante. La pérennité de la culture chinoise tient à un corpus restreint d'ouvrages dont on est surpris et ravi d'entendre, au hasard de la lecture de quelque texte plus récent, l'écho relayé par l'époque de leur édition, entre le V^e et le II^e siècles, et renvoyant à des événements antérieurs, datant parfois du III^e millénaire avant J.-C. C'est dire que l'on est habitué, en Chine, aux vastes horizons.

Il y a plus difficile, sinon à traduire, du moins à comprendre. « Et maintenant voici la dernière oraison de cette messe que [...] je célèbre par le moyen de moi-même » (p. 654). 'À ma façon propre', dit la traduction (p. 14). La formulation originale est dépouillée. Il aurait fallu connaître l'« Offertoire » de *La Messe là-bas* : « Vos larmes et votre foi, votre sang avec le sien dans le calice, / C'est cela comme le vin et l'eau qui est la matière de Son sacrifice ! » (*Œuvre poétique*, Pléiade¹, p. 503), ou bien évoquer l'Épître aux Hébreux (VII, 26-27) : « Oui, tel est [...] le grand prêtre qu'il nous fallait [...], qui ne soit pas journallement dans la nécessité, comme les grands prêtres, d'offrir des victimes d'abord pour ses propres péchés, ensuite pour ceux du peuple, car ceci il l'a fait une fois pour toutes en s'offrant lui-même. »

« Mon Dieu, je Vous prie pour mon frère Rodrigue ! ». La traduction dit 'à la place de mon frère Rodrigue'. « [...] Sans doute parce qu'il a quitté Votre noviciat il se figure qu'il Vous tourne le dos. » Le traducteur a compris que Rodrigue avait 'terminé' son noviciat. En cette matière, la langue française est claire : Rodrigue était parti avant le terme fixé pour le noviciat. En chinois on dit *zhōngzhǐ* ou *zhōngchūò*, « interrompre ». « Son affaire à ce qu'il imagine n'étant pas d'attendre, mais de conquérir et de posséder / Ce qu'il peut, comme s'il y avait rien qui ne Vous appartînt [...] ». « Rien » a été traduit par 'nulle chose' alors que, le verbe n'étant pas à la forme négative, il fallait comprendre « quelque chose ». Ce contresens rendait la suite du texte « et comme s'il pouvait être ail-

1. Gallimard, 1967.

leurs que là où Vous êtes » incompréhensible d'où, peut-être, un essai d'explication 'comme s'il était plus intelligent et plus grand que Toi' qui se serait substitué à une traduction peu satisfaisante. – On pense au distique aujourd'hui proverbial tiré du *Livre des mutations* (*Yijing*) tel que Simǎ Qiān (145 - ca 86) le cite dans l'Autopréface à ses *Mémoires historiques* (*Shǐjì*) : « Il s'en faut d'un brin et l'erreur est de mille lǐ » (*shǐ zhī háolǐ / chā yī qiānlǐ*).

Traduire le style élevé est sans conteste ce qu'il y a de plus difficile. Dans le jardin où, de part et d'autre de « *La longue muraille [...] d'une espèce de charmillle formée de plantes aux feuilles épaisses* » dialoguent, « *du côté invisible* » Prouhèze, « *du côté visible Don Camille* », ce dernier évoque « cette grosse peinture bleue où la rame des galions en blanc écrit incessamment le nom du Roi d'Espagne. » (scène III, p. 658). La synecdoque « la rame », si belle, est intraduisible en chinois, le traducteur l'a bien vu. Mais la légèreté de l'original est perdue : 'les rames de nombreux galions blancs...' (p. 21). – Il eût fallu condenser, employer le pluriel qui s'imposait, le qualifier immédiatement par une comparaison restituant l'unité : en style élégant il suffit de quatre caractères. « En blanc », élargi du mot 'écume', *báimò*, aurait donné, en raison de l'homophonie, en pékinois, des mots « écume » et « encre », une double image comme en réponse à la magnificence du français.

Et comment rendre « Les moucherons ne sont pas plus faits pour résister à cette extase de la lumière, quand elle pompe la nuit, / Que les cœurs humains à cet appel du feu capable de les consumer » (p. 663), non pas en langue parlée 'Les petits moustiques qui volent, quand ils voient dans la nuit...' (p. 28) mais en langue poétique ? Où trouver dans la littérature chinoise qui a traité tous les sujets, une description de ces moucherons qui se jettent sur une source de lumière brûlante ? Et comment traduire une « extase de la lumière » quand, en Chine, pour le spectateur, les signes de l'extase sont, depuis le *Zhuāngzǐ* (IV^e-II^e siècles), de ressembler à du « bois sec » et à de la « cendre morte » (*gǎomù sǐhuī*), image qui remonterait au *Lǎozǐ* ? Il faudrait maîtriser l'une et l'autre culture et les connaissances me font ici cruellement défaut.

Hélène VETCH