



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 25, 1967 – 1, p. 18-26

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15670-3.p.0026](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15670-3.p.0026)

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.

© 1967. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

AU MILIEU DES VITRAUX DE L'APOCALYPSE

C'est encore une fois Claudel tout entier que Claudel nous donne
Claudel *ipse* Claudel *ipsum*.
In Apocalypse revelat se ipsum.
Ce qu'a de faible mon écrit qu'il me le pardonne.

C'est tout l'octave du créé qui respire à pleins poumons
Les vents d'est et d'ouest qui balaient plaines et monts
L'aspiration ascendante
Qui expire dans l'azur.
C'est Jérusalem triomphant de Tyr et d'Assur.

A peine peut-on toucher davantage à l'œuvre de Claudel qu'à une cathédrale,
Albâtre sur l'asphalte
Qui s'exalte
Éxultant par commission et computation
Jusqu'à Sion.

Nous voici devant cette immense tapisserie, cet étincelant vitrail. L'Apocalypse cache et revêt, cache et préserve (p. 82). Il est une histoire et se place dans un futur; il est dans un plan supérieur à la localité.

Pas question « de comprendre l'Apocalypse, mais de se promener dedans ou même peut-être d'être à genoux et de regarder le Bon Dieu » (p. 12). Lui qui est au-delà du temps nous révèle des dégagements, des détentes, des déploiements « comme les cinq doigts de la main qui s'ouvrent ou comme la crosse enroulée de la fougère ». Partout des événements qui préparent l'avenir.

Il est une missive qui nous est adressée personnellement... « ou comme un aérolithe, comme une chose tombée du ciel » (p. 39).

Tombée du ciel, mais qui se relie profondément au Livre de Daniel, à Ezéchiel; Paul aux Corinthiens parle de la Révélation et on pourrait remonter à Plutarque et à Philon.

Les choses se disent, d'après Claudel, à la fois au propre et au figuré. Il admet le mot symbole et l'idée d'une interprétation symbolique, mais toujours sans assurance complète: « Je ne dis rien, mais je me dirige traîtreusement vers mon embouchure par autant d'infiltrations et de détours qu'un fleuve ». Il cherche le sens, à la fois comme un théologien et un phénoménologue; mais il sait que le hasard se mêle avec le sens et l'accident avec l'intention (p. 53). « Et alors qu'est-ce que vous concluez? », demande la Fille. « Grand Dieu, je ne conclus jamais quoi que ce soit. » Il voit simplement le grand Livre d'images.

Platon, Aristote, Pythagore sont présents. Le temps est le passage de la puissance à l'acte et, en même temps, du regard à l'œuvre. D'Aristote aussi il garde le moteur éternel et la cause. De Platon, il préserve les idées transcendantes; l'idée, « fleur absente de tout bouquet » venue de Platon à Mallarmé et de Mallarmé à Claudel, resplendit au milieu de l'Apocalypse. Au-delà, peut-être, et même sûrement, des actes et des idées, sont les nombres de la Bible et de Pythagore, nombres intelligibles et mystérieux, chiffres indéchiffrables qui signifient à la fois du temps et de l'espace; et se souvenant en effet du passage de Pascal où celui-ci dit: « les nombres limitent l'espace », Claudel écrit en note: « Si ce n'est pas eux qui le créent », et peut-être se rencontrerait-il ici avec Bergson.

Il ne faut pas s'attendre à voir des développements qui se continuent plus ou moins logiquement l'un et l'autre. D'abord ce sont plutôt, comme dit la Fille, non pas des événements enfilés sur un trait continu, mais des catastrophes qui se répondent, strophes, anti-strophes et catastrophes, dit-il très anti-hégéliennement. Et ce sont comme des idées qui se multiplient de tous côtés par voie de reflets comme un flambeau dans une chambre à miroirs (pp. 21-22).

Malgré son insistance sur les discontinuités, il voit aussi dans la Bible la plénitude d'idées et d'images « qui se rejoignent comme si elle avait été écrite par une seule plume et pensée par un seul esprit ».

Interruption constante aussi du point de vue du grand interprète qu'est Claudel: « Il y a aussi ces voyages, ce même télégramme que j'ai passé toute ma vie à recevoir: Partez. On souffle sur moi et me voilà parti comme un coton » (p. 156). Et pourtant il a avec lui son commentaire et l'Apocalypse; il sent son identité.

« Le Mont des Oliviers qui se dresse en face du Mont Noriah où est établi le Temple et dont il est séparé par un torrent qui est le torrent même des jours qui passent, c'est le Témoignage éternel en présence du Fait éternel. » Par cette image nous sommes amenés au problème essentiel qui est celui des rapports du temps et de l'éternité. La question de la méthode vient s'identifier avec ce problème central. « Je pense que N.S., comme Saint Jean a envisagé en perspective d'un seul coup toute la période qui s'étend entre le Crucifiement et la fin du monde. Tout cela ne forme qu'un seul tableau, un seul tissu [indéchirable] qu'on agite devant mes yeux » (p. 257). L'Apocalypse n'est pas, dit Claudel, une chronologie et chacune de ses figures est la forme permanente d'événements sans cesse renouvelés (p. 226). « Dans le Temple de verre et d'esprit que traverse un rayon de soleil, nous sommes enveloppés tout entiers nous-mêmes d'images et de reflets comme d'un vêtement royal. » S'inspirant du Livre de Daniel, il nous parle d'une science à la fois une et multiple; et les « sens s'ouvrent devant nous et se renouvellent d'âge en âge comme les arceaux d'une cathédrale ».

Et d'abord c'est chose bien compliquée ce qu'on appelle le temps: « Mais je te demande si par ce mot temps on ne peut pas entendre des choses différentes » (p. 20). Quand il prononce le mot temps, il y a presque toujours chez Claudel l'image du cœur qui bat, d'une machine à vapeur qui fonctionne et qui frappe indéfiniment des temps forts, le tic-tac d'une horloge. « C'est notre esprit seul qui apprécie la ressemblance entre un coup et l'autre, et l'exprime par un chiffre et par un nombre. » On voit toute la différence avec Bergson; mais nous aurons aussi à voir les ressemblances profondes.

Là où nous voyons le mieux la différence encore, c'est quand il dit: « entre la dix-millième et la cent-millième période de Jupiter, si un autre élément n'intervenait, il n'y a aucune différence, on pourrait dire que ce n'est ni la dix-millième ni la cent-millième, mais que c'est toujours la même qui recommence » (p. 21).

Mais la septième heure, la douzième, la dix-septième, c'est quelque chose de profondément différent, quand il s'agit d'une vibration, de la sixième, de la neuvième ou de la seizième; et c'est là que nous saisissons les vrais nombres. Il y a des communications entre Moïse et Pythagore; peut-être une pensée bergsonienne pourrait-elle paradoxalement les rejoindre tous deux à la fois.

« La décimale amalgame pour ainsi dire toute la série des chiffres précédents et l'anéantit en une nouvelle unité, en un rond qui absorbe ses éléments. C'est une coupe vide que nous tendons, c'est une bouche qui s'ouvre pour respirer, c'est le commandement unique en qui tout vient s'engloutir ».

Le temps est lié à l'espace, le temps où vibre l'étincelle créant l'espace où elle se déploie. « Tu te rappelles ce mot de Robert Grosseteste que je te citais un jour : La lumière en se diffusant crée l'espace » (p. 50). Et cela nous fait aller vers le « lien profond et j'aurais presque envie de dire sacramentel entre les images et les réalités transcendantes » (p. 14).

Quand sa fille lui demande : « Chaque catastrophe serait donc la répétition du jugement final comme la répétition d'une pièce qui a lieu avant et non pas après » (p. 19), on voit toute la différence qu'il y a entre les répétitions chez Claudel et les répétitions chez Nietzsche et chez Kierkegaard, si différents qu'ils soient l'un de l'autre.

Dans cet intervalle entre le premier instant et le dernier, le monde descend, le temps descend, par les catastrophes. Et chaque fois c'est un sceau qui saute : « Ainsi la chute d'Adam, le Déluge, l'apostasie des Juifs (1), les captivités d'Égypte et de Babylone, le schisme grec, le mahométisme, le protestantisme, la Révolution française, la distribution des trois Empires, le bolchévisme... ce sont des sceaux qui sautent successivement. La Création comme le commandant d'un bâtiment qui a pris la mer a reçu des ordres scellés qu'on ouvre successivement » (page 19).

Mais nous avons beau faire, il nous faut revenir à ce problème central que nous avons évoqué, qui est celui des rapports du temporel et de l'éternel. Prenons ici pour point de départ la page 367 dans les Notes et Gloses qui terminent le livre. Claudel y part de la prophétie de Zacharie, et en effet pour lui, l'Ancien Testament est la base, le fût et comme le tremplin du Nouveau. Il y est parlé du Volume volant; Claudel s'interroge; « Pourquoi ce texte ainsi replié et roulé sur lui-même ? Quelque chose à la fois de caché et de suspendu, attendant le mouvement de recevoir application. » C'est pourquoi à l'appréhension temporelle s'ajoute « l'interprétation éternelle située dans le futur ». Mais le rapport est encore plus profond entre temps et éternité.

La Fille dont le rôle est si important, interrompt le Père, à la page 88 : « Ainsi donc il peut y avoir succession dans celui qui regarde et permanence dans la chose regardée ? » Cela se passe au chapitre V, après qu'elle ait perçu les « deux orages en marche qui se tirent des coups de canon à tous les coins du ciel, pendant que sans discontinuer brillent et rebrillent des éclairs pareils à des coups de sifflet... » et que le Père ait dit : « Ainsi le trône de Dieu une seconde avec les Vingt-quatre Vieillards et l'Arche du Testament dans le milieu du Temple, et de nouveau la nuit reprend » (page 85). Il s'agit d'unir continuité et discontinuité. « C'est cela, assure Paul Claudel. Et pour comprendre la possibilité d'un accord entre ces deux termes contradictoires, tu n'as qu'à te rappeler l'image

(1) Comme il dit.

que je te suggérais hier, celle d'une colonne d'eau qui tombe, aussi solide qu'un cylindre d'acier. De même une nappe d'eau incessante à laquelle nous pouvons comparer notre existence fluide est parfaitement apte comme un miroir inaltéré à refléter une présence durable. Le rôle du changement qui en ce monde vient rajeunir notre attention, nous pouvons supposer qu'il sera dévolu dans l'autre vie à une espèce d'anéantissement ou de mort régulière comme une respiration... L'eau coule, mais le bruit qu'elle fait aux oreilles de ceux qui l'écoutent reste le même » (page 88). Un peu plus loin la Fille reprend : « les Sept Dons du Saint-Esprit... est-ce que ce n'est pas quelque chose de simultané » (page 101). Et Claudel répond : « De simultané peut-être, mais non pas d'identique. Il y a suite et progrès de l'un à l'autre. Il y a émission, volonté spéciale de Dieu pour chacun, appel, complément, ce sont les Sept Notes coordonnées qui de Ut à Si éveillent tout le clavier de notre âme... Sept, donc, c'est la Volonté de Dieu en tant que sériee et modulatrice, provocatrice de l'immense concert... »

Claudel en appelle aux phénomènes pour comprendre l'au-delà : « Le tonnerre est l'écho de l'éclair, il est la prolongation, la modulation dans le temps, d'une révélation foudroyante, comme la parole l'est de la pensée. C'est l'acquisition du volume par le son. C'est une vraie phrase dont le développement ne comporte pas de mots » (p. 71). Un peu plus loin, il nous dit que « tout cela ensemble fait une architecture qui exprime le plérôme de tous les temps, la fonction de l'éternité dans l'accomplissement jusqu'au détail de son image temporelle » (p. 79). Et le temps n'était-il pas pour Platon, en effet, l'image fuyante de l'éternité ?

Le temps, nous dit Claudel, n'est qu'« une espèce de transcription, d'application pratique, d'articulation détaillée de l'Eternité » (p. 107).

« Il y a contact, il y a invitation continue du présent par le futur, de la figure à sa réalisation, de la prophétie à son accomplissement » (p. 293).

A mesure que nous approchons de cet avenir absolu que dévoile l'Apocalypse, nous assistons à une accélération du temps.

Et en même temps, si on nous permet ce mot, le propre de l'Apocalypse, c'est de nous révéler des figures qui ne sont pas réalisées et qui par là-même, brillent comme les idées transcendantes.

Claudel se débat, non il ne se débat pas, devant le problème des rapports du temps, de nous et de l'éternité. Parfois il y a temps mais il n'y a aucune heure (page 20). Et d'un autre point de vue « Il y a l'étoile constante, il y a la planète enfermée dans son office circulaire et il y a le météore en fuite tout à coup qui trace un long sillon dans le ciel » (page 21). Il y a le non-temps.

L'origine du temps, voici une question qui l'occupe et le préoccupe. « Les degrés (que montent et descendent les anges), comme les bâtons de l'Échelle de Jacob, signifient le passage dans le temps et dans le mouvement, créateur de l'espace de ce qui était essentiellement là-haut l'impossibilité de subsister devant la face de Dieu » ; nous nous rappelons les passages de l'Art Poétique où est décrite cette fuite de toute créature, génératrice du temps, et donc dans notre passage même indirectement génératrice de l'espace (page 28).

Il y a un dialogue du temps et de l'Eternité, ou plutôt encore de l'Eternité avec notre Néant (page 109).

Mais le temps n'est pas tellement un néant qu'il ne soit « suite organique plutôt que succession, énergie suscitée latéralement » (ibidem).

Au travers de ce temps sont des intervalles ; et si comme Kierkegaard, Claudel voit d'abord dans l'instant le règne du diable qui est petit par excellence ; s'il

voit l'instant mauvais; « C'est dans l'instantané qu'Adam et Eve ont cédé à la tentation », mais nous l'avons vu, il y a un instant qui est suprême et où se révèle Dieu même et la loi est tracée sur la pierre, par la foudre, en un instant.

Mais le temps tout à coup s'interrompt, par exemple à la levée du Septième Sceau (page 39). « Il ne commence pas : c'est le temps qui s'interrompt d'un seul coup : c'est une espèce de déhiscence du temps »; et le fille dit : « Et qui vous faisait penser au Repos du Septième Jour » (page 40). On ne pourrait mieux dire que Claudel se reportant à Claudel, sauf que l'on pourrait rappeler ici la Cantate à Trois Voix. Car ici encore, ici toujours, il y a *Cette heure qui est entre le printemps et l'été*. « Moi aussi, quand je lis ces textes magnifiques, il me semble que mon souffle est suspendu et que pour un peu de temps il n'y a plus de temps » (p. 31). Et cela se symbolise par l'angle : « L'angle, dit sa fille approuvée par Claudel, c'est ce point où deux lignes en se coupant, se prêtent force du fait de leur opposition. C'est l'angle qui donne surtout forme et figure. C'est pourquoi Notre-Seigneur est appelé la pierre angulaire. Quatre angles réunis par le sommet, c'est la Croix. » Les angles, ce sont des anges.

« Quand un aveugle se réveille et qu'il entend l'horloge battre, c'est toujours le même temps, il y a temps, mais il n'y a aucune heure. » Sa fille dit qu'elle le comprend. Un bergsonien le comprendrait moins. Le Père continue : « Il n'y a pas d'heure, il y a une éternité infiniment recommençante et absorbée, et traduite soit par une note seule, soit par une phrase ou dessin fermé »; c'est le temps des Anciens, image mobile, dit Platon, de l'éternité, et parfois temps circulaire, comme le voit la fille : « Je vois ce temps que vous me décrivez comme quelque chose de rond, un cercle, la dilatation de l'anémone de mer. » « C'est cela même, reprend le Père. De ce temps-là les orbites des planètes, le mouvement des étoiles dans le ciel nous donnent une image parfaite » (page 21).

« Il n'y a pas d'heure, il y a une éternité indéfiniment recommençante et absorbée et traduite soit par une note seule, soit par une phrase ou dessin fermé » (page 21). Nous nous rappelons ce que dit de temps T.É. Eliot dans les « Four Quartets ». Et la fille répond : « Je vois ce temps que vous me décrivez. »

« Les siècles, c'est du temps », dit la fille, et le Père reprend : « C'est le Temps affecté de l'indice de l'éternité » (p. 20).

D'autre part que veulent dire les mots : « J'ai eu dans ma pensée les années éternelles. » La fille hésite ici et dit, traçant un bref paysage : « Quand vous parlez, on dirait que l'on est devant un vitrail à la messe du matin. C'est le blanc qui apparaît d'abord, puis les couleurs se distinguent l'une après l'autre » (p. 106). Et le Père qui a évoqué auparavant « ce déménagement continu » qu'est la vie d'ici bas », reprend : « Qu'est-ce que cela veut dire : les années éternelles, sinon qu'entre le temps et sa course, il y a une espèce de jonction métaphorique... ce n'est pas le temps, c'est la substance et la pulpe du temps, c'est ce qui produit le temps, comme un fruit, c'est la réalité à quoi se rapporte la double comparaison à la fin de notre livre de l'arbre et de l'eau courante. C'est une espèce d'énorme seconde, c'est la possession de l'instant indivisible », et dans une note Claudel rappelle un passage de R.H. Benson : « Ce temps dont les moments ont cessé d'être consécutifs » (page 348). Il reprend la parole : « Si je voulais parler à la manière des Sages antiques, je dirais que l'extase a engendré la continuité, que la continuité a engendré la succession, que la succession a engendré le rythme et que le rythme a engendré la phrase... » « Ce chiffre composé de l'unité et de trois zéros, c'est l'âme qui ne sait plus compter », les « Mille ans figuratifs » qui sont servis d'un seul coup » (page 107).

On voit le temps se diviser, se subdiviser, se multiplier, se remultiplier. Depuis ce que Claudel appelle la sécession de Satan se passe ce « peu de temps » dont parle Jean, quelques milliers ou millions de siècles (page 138).

Mais viendra le moment où toute l'histoire « sera devenue Eternité... où le temps sera englouti dans le rythme », où « notre vie sera un don et une reprise continuelle, une prosodie basée sur l'iambe en accord avec le chœur universel » (page 138).

D'immenses paysages accompagnent la méditation, les fleuves, les montagnes, et derrière eux nous voyons les éléments, ce qui fait les paysages, qu'ils soient ceux du Niagara ou ceux du Rhône, l'eau, sous de multiples formes, l'eau des rivières, l'eau gelée, l'eau de pluie, la terre qui parfois signifie l'ici-bas et parfois sublimée dans l'au-delà. Puis les créatures, l'homme avec son sang qui parfois est le précieux sang et parfois le sang terrible, et tous les animaux convoqués pour illustrer le texte sacré.

Dans ce livre où nous trouvons non seulement « les reflets épars de saphir, d'émeraude et de topaze », mais toute la création avec les bêtes et l'homme, toutes les bêtes dans cette arche où le Père est devant sa fille comme Noé devant ses filles, mais non ivre et supra-naturellement sobre, nous ne pouvons pas dire que nous retrouvons Claudel, car nous le trouvons vraiment, plus profond que jamais, nous étonnant par les richesses profuses de sa vision qui est intelligence.

Jean WAHL.

MATHESON (William-H.) : *Claudel and Aeschylus, a study of Claudel's translation of the Oresteia*. Ann Arbor, the University of Michigan Press, s.d. 231 pp. (Texte : p. 1-186. Notes : p. 187-231.)

De l'aveu même de l'auteur, ce livre ne prétend pas être plus qu'une contribution limitée à l'étude des rapports entre Claudel et l'Antiquité Classique. C'est un ouvrage d'une lecture agréable où est évoqué dès l'abord le cadre dans lequel s'inscrit, au sein de l'histoire littéraire de la France et de la carrière poétique de Claudel, le rôle et l'influence d'Eschyle. A l'origine « exercice d'école », l'étude de l'iambe fondamental, la traduction de *l'Agamemnon* est très tôt sentie par le jeune homme qui vient d'achever *Tête d'Or*, comme la découverte d'une parenté de nature entre lui et le tragique grec. *Tête d'Or*, en effet est au même titre que *l'Orestie*, la transposition d'un mythe personnel en une situation dramatique, cependant que l'iambe — cette relation de la brève et de la longue, de l'Inspiration et de l'Expiration — accède au rang d'une métaphore capable de rendre compte de la Création toute entière.

C'est le *Prologue du Veilleur* qui a été choisi par W. H. Matheson pour son examen détaillé de la traduction de *l'Agamemnon*. Cependant, à notre gré, il s'accompagne de trop de remarques générales ; si quelques-unes concernant le rôle de l'image dans une pensée « primitive », sont bien venues, d'autres concernant la syntaxe grecque sont assez communes pour que leur rappel soit ici inutile. D'autre part, tout en reconnaissant que par la forme, le contenu, le rythme — tant musical que psychologique — la traduction de Claudel est une réussite, Matheson s'est attaché à relever les « insuffisances » claudéliennes : tendance à « l'hyper-poétisation », dont il donne comme exemple les vers 14-15, où, sur une suggestion de Verrall, le texte est délibérément « noirci », ou encore le caractère trop « grand siècle » du mot « charme », pour conclure que nous sommes ici, encore une

fois, en présence d'une « belle infidèle », belle, il est vrai, avant d'être infidèle. La critique, néanmoins me semble sévère, d'autant que W. H. Matheson s'est moins longuement étendu sur les réussites, qu'il ne s'est complu à relever les faiblesses ; outre cela il paraît oublier les effets métriques de ces premiers vers de la Trilogie, où les accents du grec et du français concordent de manière parfois absolue. Il est un passage, nous dit l'auteur, qui a dû mentaire enthousiaste et complexe de la strophe et de l'antistrophe 3 du 1^{er} Stasimon, auquel se joint une synopse des traductions de ce fragment par tous ceux qui, de Le Franc de Pompignan à Paul Mazon se sont efforcés de rendre Eschyle et son peuple d'images intelligibles à un auditoire français. Leurs mérites et leurs démerites y sont analysés, et c'est l'occasion pour l'auteur de mettre en pièces (Claudel il est vrai l'y invite, mais dans quelle mesure ses critiques ne visent-elles pas plutôt les *Erinnyes*, dont les alexandrins étaient destinés à la musique de Massenet ?) Leconte de Lisle. Ce travail ne manque pas d'intérêt, mais Claudel, sur qui il reste tant à dire, est quelque peu oublié. W. H. Matheson relève cependant avec raison, mais cela vaut pour tous les passages lyriques, combien la version claudélienne, en préférant « l'obscurité présentationnelle », à une quelconque reconstitution logique, reste fidèle à son modèle antique et conduit, comme lui, la sensibilité de l'auditoire, de mots-sommets en mots-sommets, d'images en images, capables à eux seuls de traduire le décours de la pensée.

Dès lors, nous abandonnons l'examen du texte pour des considérations d'ordre plus général ; après un parallèle entre les héros de Sophocle et d'Eschyle, avec qui celui de Claudel entretient quelque parenté, W. H. Matheson évoque à larges traits la convergence chrétienne de toutes les philosophies, de toutes les sources morales ou religieuses païennes auxquelles Claudel, pendant sa vie a été confronté. Ainsi, avec les *Choéphores* et les *Euménides* — traduites plus de vingt ans après *l'Agamemnon*, Claudel approfondit ses recherches en matière de prosodie, aidé de D. Milhaud, de mise en scène (rappelons ici combien il était sensible, dans le théâtre extrême-oriental, à l'union du drame et de la musique) recherches qui aboutiront à la représentation sur le théâtre d'Hellerau, de *l'Annonce faite à Marie* et à la résolution du grand problème commun au théâtre universel : le rôle du Chœur. De nombreux extraits des Notes aux *Choéphores* et aux *Euménides* soutiennent ici les remarques de Matheson. L'orientation chrétienne y est sensible, qui trouvera son point d'aboutissement dans l'ultime pièce de la Trilogie. Si en effet les *Choéphores* représentent « le respect activé par la création », les *Euménides* manifestent, par une rupture dans cette inéluctable suite d'événements, l'intervention de la Grâce, l'intercession divine. Les œuvres du passé s'enrichissent ainsi, par de tels interprètes de résonances actuelles. S'autorisant enfin de ce que Claudel, pour ne pas faillir à la tradition athénienne a joint *Protée* à sa propre Trilogie, et nous y a montré, vu par Ménélas, mais l'envers, le « film » des Atrides, W. H. Matheson pense pouvoir, dans *l'Otage*, *le Pain dur* et *le Père Humilié*, retrouver des fragments de l'Orestie adaptée à ces drames modernes. Sans doute quelques-uns de ces rapprochements sont-ils intéressants et neufs ; d'autres sont plus contestables. Ceci néanmoins reste vrai que la ressemblance la plus profonde entre les trilogies réside dans la résolution du conflit tragique : abolition, chez Eschyle de la loi du talion au profit d'un jugement des citoyens assemblés, chez Claudel, de ces barrières dressées à l'orée des temps modernes, entre l'idéalisme aristocratique et le matérialisme bourgeois, entre le Judaïsme et le Christianisme.

Bien qu'il nous ait intéressé par sa vivacité et la clarté de son exposé, l'ouvrage de W. H. Matheson nous a laissés sur notre faim. Nous espérons y trouver au moins une élucidation profonde des rapports stylistiques qui unissent Claudel et Eschyle. Hélas, elle reste encore à faire.

Pierre AQUILON.

Les souvenirs de Willy Haas sur Paul Claudel.

En 1960, les Editions Paul List de Munich ont fait paraître « Le Monde Littéraire » (Die literarische Welt), monographie dont les pages 50 à 58 ressuscitent Paul Claudel dans le cadre de son séjour pragois.

Le responsable en est Willy Haas, homme de lettres également signataire de plusieurs scénarios cinématographiques, lui-même natif de la capitale tchécoslovaque (1891) où il débuta à la fois comme bibliothécaire et président d'un comité ayant pour tâche d'organiser des conférences à l'intention d'une amicale d'étudiants allemands. C'est en cette qualité qu'il eut l'occasion de découvrir un jour un volume de format respectable et qui portait en titre « Cinq Grandes Odes ».

Intrigué aussi bien par le lieu de l'édition (Fou-Tchéou !) que par la personnalité de l'auteur, un certain Claudel, il eut l'idée de lui écrire pour s'informer des conditions auxquelles ce dernier accepterait éventuellement de participer au cycle de conférences dont il était chargé. La réponse ne lui parvint jamais pour l'excellente raison qu'entre-temps Paul Claudel avait été muté avec rang de consul... à Prague.

Notre publiciste sollicita donc une entrevue afin d'exposer au diplomate l'objet de sa requête ; toutefois, il se heurta à une fin de non-recevoir — au demeurant fort courtoise — Claudel ayant déjà été obligé, pour ne pas se départir de la stricte neutralité qu'il s'était imposée devant une situation intérieure particulièrement tendue, de décliner une invitation semblable de la part des représentants de la communauté estudiantine tchèque.

Ses impressions de visiteur, Willy Haas les décrit en ces termes : « Sa tête, la tête d'un empereur romain des temps modernes, n'aurait pas déparé avec ses traits typiquement gaulois et la moustache traditionnelle, la collection du Musée du Capitole de Rome ». Il poursuit en soulignant que, mieux que partout ailleurs, Paul Claudel se sentait inspiré à Prague dont l'architecture baroque lui faisait apparaître la cité sous un jour beaucoup plus lumineux que celui de Kafka. A ses yeux, ce ne pouvait être que « la Prague des saints et des martyrs pathétiques ; la ville du sang des martyrs mélangé à l'encens, de l'image de la Madone miraculeuse de Loretto et des messes de la nuit de Noël... ».

C'est de cette époque que date le premier des importants travaux littéraires de Willy Haas, en forme d'essai précisément sur l'œuvre de l'écrivain français. La presse s'en fit l'écho et, notamment, le mensuel « Brenner » dirigé par Ludwig von Ficker, qui lui réserva la majeure partie de l'un de ses numéros. (1)

En remerciement, Claudel lui adressa un exemplaire de « Ma Conversion », étude destinée à « faire mieux comprendre ses écrits récents ».

Par la suite, en raison surtout des attaques lancées contre Luther, Goethe et Renan, Willy Haas crut devoir prendre ses distances à l'égard du maître... Cependant, aujourd'hui encore, il évoque ces journées mémorables qui l'initièrent à la connaissance et à l'admiration de la pensée claudélienne.

Dag MAR.

(1) Nous avons reçu copie d'une lettre de Claudel remerciant son correspondant de son article dans « Brenner ». Nous présumons que ce correspondant est Willy Haas qui publiait dans le numéro du 1^{er} juillet 1913 (3^e année) de « Brenner » p. 853-869, un article sur Claudel. S'agit-il du même numéro qui nous est indiqué par Mme Dag Mar ? « Brenner » était dirigée par Ludwig von Ficker. Voir à ce sujet l'article de M. Espiau de la Maëstre qui paraîtra au printemps 1967 dans les publications de l'Institut Autrichien.

Etudes sur la « Trilogie » de Claudel. *L'Otage*, par Jean-Pierre KEMPF et Jacques PETIT. « Archives claudéliennes » n° 5. Archives des Lettres Modernes, n° 69, 1966, 67 pages.

Il ne s'agit pas d'un essai sur *L'Otage* mais d'une étude où le souci de précision apparaît comme le corollaire d'une documentation extrêmement riche et d'une culture quasi inégalable puisque Jacques Petit joint à sa connaissance littéraire de P. Claudel celle plus intime que lui donne la préparation, en collaboration avec le R.P. Varillon, de l'édition du *Journal*.

Etude, c'est-à-dire recherche sur les sources, la genèse du drame et les problèmes de rédaction et enfin sur le sens de la pièce.

Recherche donc des lectures qui ont pu éveiller l'impulsion créatrice : référence à l'ouvrage du comte d'Haussonville *l'Eglise Romaine et le Premier Empire* et malgré l'affirmation de Claudel d'une parenté balzacienne une certaine circonspection à ce sujet, un rapprochement avec Dostoïevski en un passage de *Crime et Châtiment*, ensuite une notation du *Journal* qui fixe les grandes idées et l'intrigue du drame et la liste des livres que les allusions ou citations de ce même *Journal* permet d'établir.

Si la figure du pape tel qu'il paraît dans *L'Otage* s'apparente à celle que traça J. de Maistre, le double visage de la Révolution permet de joindre à l'horreur qu'elle suscite (thème maistrien) le salut d'un Proudhon et d'un Michelet ; salut de la promesse, même si elle n'est encore que parodie, d'une justice qui serait égalité.

La reconstruction de « l'atmosphère historique » des événements est d'une précision minutieuse, souci heureusement corrigé par la lumière de cette belle citation de Claudel : « La réalité n'est qu'un ébauche que l'artiste a le droit de compléter. Aux directions éparses et incomplètes, il a substitué un sens. » Il faut bien avouer, comme le notent les auteurs de ces *Etudes* que la confrontation rigoureuse entre le temps du drame et l'histoire de ce temps fait naître un certain malaise, le fictif du poète n'est-il pas plus réel que la réalité elle-même ?

La seconde partie : « la rédaction et ses problèmes » est riche d'enseignements et de renseignements ; J.-P. Kempf et J. Petit confrontent quelques extraits des différents manuscrits de *L'Otage*. On assiste à la genèse du drame, au jeu du travail et de l'inspiration, à la vitalisation des personnages qui s'imposent finalement au poète sommé de n'être plus que le premier témoin de leur autonomie, « il est curieux, écrit-il, que dans le travail littéraire on ne fait pas du tout ce qu'on veut mais qu'on soit amené là où on ne voulait pas aller ; oui un artiste n'est pas absolument libre ». D'où l'interrogation sur le « sens ». Drame historique, drame du sacrifice impossible ? Les discussions ne peuvent être qu'orientées, et pour notre part, ces suggestions les font renaître. Prouhèze plus que Sygne consent-elle à donner son âme ? Quel personnage des pièces de Claudel consent à ce don total et défendu ? L'amour n'atteint cette victoire qu'au-delà de la loi, là où il est prière ; c'est le secret de *Tobie et Sara*.

Ce précieux petit livre se termine par la présentation de la « critique de *L'Otage* en 1914 », tableau bien suggestif !

Eve GROSJEAN.

Bibliographie

LIVRES ET ARTICLES DE CLAUDEL.

Vient de paraître :

Au Milieu des Vitraux de l'Apocalypse. Ed. Gallimard, 1966. Voir l'article de Jean Wahl.