



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 26, 1967 – 2, p. 14-25

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15672-7.p.0022](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15672-7.p.0022)

*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

CLAUDEL

## TRAVAILLE LES PSAUMES

Ce livre est une lutte multiforme, à plusieurs niveaux, entre un pré-texte et un poète, David et Claudel, l'inspiré et celui qu'il inspire; entre la Parole de Dieu dans les Psaumes et le chrétien qui l'interroge en la proférant; entre le moi qui se laisse pénétrer par elle et le moi obstiné à s'en exclure. Ces tensions déterminent l'esthétique et l'unité de l'œuvre. Claudel travaille la pâte substantielle de l'intérieur: il restitue au psaume un corps vivant du fait même qu'il se l'assimile pour en faire sa propre chair. Cette transsubstantion réciproque réussit, au prix d'une certaine qualité d'attention qu'exige le ton de l'œuvre.

Celle-ci est le fruit d'une méditation intemporelle continue, à travers un demi-siècle. Claudel y est donc tout entier, avec son rythme, son geste verbal, ses périodes et ses ruptures, ses modes d'attaque, sa modulation, le tempérament de sa rhétorique, cette façon qu'il a d'éperonner l'idée, de l'obliger à gravir le souffle, difficilement, jusqu'à ce que s'amorce le jet naturel qui l'épanouit, la résout. Celui qui s'éjouit à traduire les Psaumes est l'éternel provocateur du langage, sautant à sa guise du majestueux au cocasse, de l'énorme au très subtil.

Mais son plaisir, ici, n'est pas sans mélange. Le poète s'est pris dans une matière qu'il n'a pas tirée de lui. On le devine parfois envasé, ou épuisé, échoué au bord d'un sens qui le rebute. Le vrai maître du jeu est ce protagoniste invisible qu'on entend respirer dans l'intervalle du halètement claudélien. Ce n'est pas entre le poète Claudel et David que s'établit la proportion fondamentale, mais entre le Christ de David, Parole indicible si ce n'est du centre, et l'homme Claudel qui s'efforce de la répercuter justement ainsi, de l'intérioriser en se vidant en elle. Véritable combat de Jacob, qui rend passionnante, et harassante, la lecture des PSAUMES.

Car de bout en bout, le langage y cogne dru. *La vigueur de Dieu est avec nous: Jacob ne fait qu'un avec Lui.* Une limite ou un obstacle se dresse, que la parole se dispose à forcer. Ce pressentiment de la limite et le désir de passer outre sont un instinct inhérent au verbe de Claudel, verbe essentiellement dramatique, ici d'autant plus que la scène est tout intérieure, bien qu'elle enveloppe l'univers. Le verbe doit convaincre le lecteur, par des arguments *qui frappent*, qu'il se passe entre l'homme et Dieu un Événement où ciel et terre sont en question au dedans et en dehors de l'âme. Pour exprimer le *mysterium tremendum*, Claudel exulte et explose dans le langage qui lui est naturel: celui du péan, de la marche. *David, Asaph, et ces personnages mystérieux que les gamins de la maîtrise appellent LES ENFANTS DE LA CHICORÉE*, chantent en ordre de bataille, et certains psaumes, tel le psaume 45 déjà cité, vont *exténuant la guerre jusques au bout du monde*, tout comme le Dieu qu'ils louent.

De ce même psaume 45, le poète a écrit une adaptation très différente, peu après la première semble-t-il. Différente par l'orientation spirituelle, mais sans modification notable du style ni rupture d'unité dans l'esprit. Comme dans les psaumes 3, 4, 5, 66, d'une version à la suivante, et dans le corps de presque tous les autres par un simple déplacement tonal de la voix, césure où l'âme s'adresse à elle-même, l'inspiration, cessant de déployer la majesté de Dieu dans le visible, œuvre en abîme le ciel intérieur.

*Tout conspire, tout s'évade sous nous, et toi, comme le nageur qui dit : j'ai pied - j'ai cœur!*

Verset extraordinaire, où le cœur est synonyme d'abîme : avoir pied, c'est être paradoxalement abîmé en Dieu. L'intériorisation de Dieu en nous va de pair avec la célébration de sa puissance universelle : le visible et l'invisible sont une seule réalité qui de l'un à l'autre se fait écho. Et non seulement la puissance de Dieu se répond dans l'univers et dans l'âme, mais l'absence de Dieu s'y répercute en échos analogues. Qu'on en juge par ces deux versions d'un même verset du psaume 3 :

*Mon âme partout n'entend que ces mots : Tu vois bien que Dieu ne suffit pas!* (1945).

*Et ce soupir comme un écho de l'intérieur de mon âme : Mais alors Dieu?* (1949).

Par tempérament, et aussi par fidélité à l'esprit des psaumes, Claudel multiplie l'interrogation, l'exclamation. Il harcèle Dieu autant que Dieu le harcèle : leur conversation — où le monde est toujours en tiers — est une scène de ménage qui n'en finit pas. Parfois la voix plurielle est saisie d'une émulation forcenée, comme dans le magnifique psaume 82, la confession des ennemis de Dieu. Ici, la *Vocifération* (mot qu'affectionne Claudel dans les *Psaumes* où vocifèrent non seulement les oiseaux, mais même les pierres précieuses ; où il ose faire dire au Psalmiste : *J'ai fait le tour de Dieu : j'ai immolé sur Sa marche l'hostie de la vocifération*), est bien la voix humaine toute portée en avant, l'énergie de la Parole intérieure concentrée dans le diamant ou l'hostie comme elle l'est dans le vocable.

Claudel s'en donne à cœur joie de provoquer Dieu à exterminer ceux-là mêmes au blasphème desquels il prête sa voix. Traversé d'une allégresse sauvage, le psaume 82 n'est qu'une suite de variations sur le thème : Vas-y, bute-les ! Le poète n'a jamais reculé devant l'argot pour renforcer son énergie expressive. L'adaptation des PSAUMES ne manque pas de truculences quasi céliniennes, insolites dans un texte sacré. A les lire, on comprend le mépris du poète à l'égard des fades traductions françaises, dont il nous dit qu'elles lui font *mâl au cœur*. Le lecteur qui se reporte à la Vulgate se rend compte, à travers le latin barbare et prestigieux, que Claudel est infiniment plus proche que personne de l'animation originelle du texte, fait, non pour être lu, mais pour être hurlé, mimé, dansé, projeté en éclats de fanfare. *Montagne d'accumulation! Montagne de fécondité!* tel est en effet, presque toujours, le psaume. Un crescendo non seulement de toutes les voix humaines, mais de tous les corps se jetant à l'assaut, de tous les esprits s'élançant vers une Réalité ineffable dont cette mobilisation exhaustive tente de donner l'approximation sensible, écrasante et libératrice à la fois.

*Mille dix fois multiplie le millier du char de Dieu, un million de bouches qui chantent! le Seigneur pour l'éternité a fait Sina de Sion!*

Le Chant de David est le Chant des Montées : la Jérusalem céleste s'élève avec ceux qui montent vers elle, et sur leur entassement. L'une des images les

plus concentrées de cette montée hiérarchisée par laquelle se constitue le Réel (thème qu'entre tant d'autres textes figure, dans *l'Esprit et l'Eau*, la grande période s'amorçant ainsi : *Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total*), c'est, dans le psaume 46 appelé *psaume de l'Ascension* par le poète, le formidable étagement que voici :

*Dieu monte! Il monte dans les accents de la trompette, dans les articulations de la victoire!*

*Dieu monte! Vous voyez bien, qu'Il est le roi de toute la terre! Vocalisez votre ascension jusqu'à Lui! élevez-vous jusqu'à Lui! élevez-vous jusqu'à Lui, nations par tous les échelons de la gamme!*

*Dieu monte! et toutes les nations, une seule, il n'en a pas trop pour être son roi par-dessus toutes, une seule! Il a son trône par-dessus toutes les nations, une seule, son trône saint par-dessus toutes les nations pour s'y asseoir!*

*Il y a toutes les nations pour les élever jusqu'à Lui dont Il n'a fait qu'un avec Abraham: il y a les dieux formidablement de toutes les nations qu'Il a élevées jusques à Lui!*

*Vocalisez votre ascension jusqu'à Lui.* Cette exaltation unifiante de la gloire de l'homme dans la Gloire de Dieu appelle, et suscite, soutenant la montée inlassable du chœur, le soulèvement orchestral de toute la création. Mais elle appelle aussi le silence, la certitude au centre de l'âme. Si les moments de pure intériorité sont rares dans les PSAUMES (beaucoup plus que dans le reste de l'œuvre de Claudel), le rappel ne l'est pas d'une présence cachée dans les masses tempêteuses du Chant.

*Nous autres, on est son peuple, on est chacun une tête dans la compagnie. Il a l'hymne pour seuil et pour porte la foi, cette voix, chacun, qui dit au fond de nous: C'est Toi!*

Dans la préface de *Paul Claudel répond les psaumes*, le poète marque bien le double caractère, sensible et ineffable, de l'intimité du Psalmiste — donc de la sienne — avec Dieu. D'une part *cette poussée, cette acclamation torrentielle de temps en temps, cette vocifération, ça va tout seul, en ordre, en désordre, comme une armée qui remplit le ciel et la terre! Elle tremble!* D'autre part (ou plutôt c'est la même motion différemment orientée) *tout ce qu'on dit à Dieu, les yeux ouverts, et tout ce qu'on continue à Lui dire, les yeux fermés! Crée-moi un visage, ô mon Dieu, à la recherche du Tien!* De cette approche mystérieuse où l'âme sans sortir d'elle-même aspire tellement à la visitation de Dieu qu'il vient à elle en effet, l'adaptation du psaume 85 décrit les degrés avec une pudeur bouleversante, si l'on songe que le poète octogénaire envoie ce psaume à une jeune nièce qui va mourir. Il y joint une lettre de quatre lignes, dont la banalité (ou la discrétion devant l'état de la mourante) fait un contraste saisissant avec l'intensité avec laquelle, dans un mouvement de compassion, le vieillard se substitue à l'être jeune pour scruter la face de Dieu dans la mort. Peu de textes montrent à ce degré en quoi la parole est un sacrement (*L'âme! l'âme en moi qui s'abandonne à une espèce de multiplication sacramentelle!* Psaume 4, 2 version). Peu montrent avec autant d'évidence que la source de la beauté est l'obéissance à Dieu en nous. Supplication et inspiration sont identiques, même dans l'ordre de l'art. Claudel l'a si bien compris qu'on peut dire qu'il n'a compris rien d'autre, ou qu'il a compris tout le reste en fonction de cette supplication qui enveloppe et soulève toute chose. Aussi le cri le plus véhément n'est que la trace d'un silence plus transperçant qu'aucun son, silence où se fondent et se dépassent la dépréciation et la louange.

*Ecoute! quelque chose vers Toi nuit et jour en moi qui ne cesse de pousser des cris! quelque chose vers Toi de pas fort qui essaye de se lever!*

*Il y a une telle soif en moi de Ta tendresse et de Ta suavité, et de tout ce que l'on m'a raconté de Ta miséricorde!*

*De cette oreille en Toi qu'il y a derrière l'oreille, écoute ces lèvres qui s'agitent et ce long effort en moi vers Toi qui essaye de devenir une syllabe!*

Tout le début du psaume inscrit dans le verbe ce *long effort*, qu'un merveilleux gauchissement du langage rend sensible par l'impression qu'il communique d'un poids peu à peu soulevé, tiré d'ahan avec des pauses courtes et impatientes. Jeu classique du verset claudélien, et de la période elle-même, dont le sens global ne se constitue qu'à la fin, quand tous les sens multipliés de la phrase ont été liés de force et, comme un écho les uns des autres, remembrés avec ses membres épars. Pour éprouver cette *remembrance*, poursuivons le psaume 85 :

*Ma douleur pour que Tu viennes à son secours, est-ce que cela ne suffit pas, et cette épine dans la chair comme un cri qui continue!*

Cette dure percée vers l'unité en écartant l'obstacle que soi-même on lui fait, mais en se portant tout entier vers elle sans laisser rien de soi en arrière, trouve sa récompense dans ces moments de résolution musicale où le palier de l'éternité, le seuil de la Face divine semble atteint. Nous touchons alors à l'ordre de l'ineffable qui, plus que par un éblouissement, s'annonce par un attendrissement de tout l'être : ces grandes vagues de tendresse soulèvent partout l'œuvre de Claudel.

*Regarde-moi avec Ton visage! regarde, Père, à l'intérieur de Ton enfant! Ah cet enfant, diras-Tu, ce petit enfant et l'enfant de Ta servante!*

*Fais-moi un petit signe sur le front afin que mes ennemis aient peur! on ne pleure plus avec Toi, on est content, on est consolé.*

N'est-ce point là le secret du poète ? Toute la poésie claudélienne a pour tréfonds l'esprit d'enfance.

*Et puisque c'est vrai, la voici, cette cathédrale pour Vous accueillir que j'ai faite sans le savoir, comme une rose dans son innocence,*

*Il y a donc quelque chose en moi qui ne cessait pas d'être capable de cette ineffable enfance!*

Le cri final de *l'Architecte*, Claudel, eût-il terminé les *Psaumes*, aurait pu le pousser devant cette autre cathédrale qu'ils font. Tel quel, le livre est un de ces grands monuments du désir faits uniquement de cris irrépressibles : paroi de vociférations, abîme de silence. Parce qu'elle exprime et reprend insatiablement un unique désir sans mesure, cette œuvre des dernières années est celle où Claudel se défait de sa durée et l'épuise en criant à Dieu au-delà de toute satisfaction mortelle, exactement comme un petit enfant. (*Ce petit enfant trébuchant que je suis, Dieu lui tend les bras. Psaume 36, 2<sup>e</sup> version.*) On pense, en lisant les *PSAUMES*, à la très profonde remarque de Simone Weil : *C'est par la force et la fixité du désir que nous devons devenir des enfants. Un enfant crie avec sa voix et tout son corps, inlassablement, pour demander du lait ou du pain, s'il a faim. Les adultes s'attendrissent et sourient, mais lui est totalement sérieux. Tout son corps et toute son âme sont uniquement occupés à désirer. Rien n'est moins puéril qu'un petit enfant. Les adultes qui jouent avec lui sont puérils.*

Plus est vivace le don de l'enfance, plus est exigeante la conscience du péché. Les cris du Psalmiste sont aussi un gémissement d'homme pécheur et la source de sa supplication d'innocent l'est aussi de son imploration de coupable. L'ultime verset du psaume 54 : *Il y a une moitié de moi qui espère en cette moitié de Toi qui est la meilleure!* traduit la double dichotomie omniprésente dans les *Psaumes* : le Dieu de miséricorde et de colère, le moi ennemi de l'être vrai. Les éditeurs

ont fait suivre l'adaptation du psaume 129 d'une lettre poignante de Claudel à Mme Romain Rolland, où il écrit parlant de lui-même : *Le P.C. courant, superficiel, dont vous vous plaignez, avec quel plaisir je vous l'abandonne, vous n'en pensez pas plus de mal que moi, et j'ai encore plus de raison que vous d'en être dégoûté depuis 75 ans que suis obligé de le traîner avec moi et de m'en accommoder.* A cette époque, Claudel est absorbé dans la traduction des psaumes : si l'idée de leur traduction est née de l'expérience qu'il a de soi, on peut penser, sans contradiction, que cette expérience s'y est fortifiée. Sept ans après cette lettre, Claudel s'apostrophe avec l'énergie d'un exorciste :

*Mais toi, qui ne fais qu'un avec moi, qui te mêles de me conduire et de me conseiller,*

*Qui manges mon pain avec ma propre bouche et qui vas à l'église avec mes propres jambes!*

*Ce n'est pas moi, au milieu de moi, toute cette ménagerie qui me fait la farce de l'enfer!*

De cette connaissance de soi dans le mal, dépistage incessant qui maintient vigilant l'attention et par elle le style celui-ci tient son âpreté, sa férocité même d'expression, sa gouaille amère quand il dit la faute. *J'ai étudié un cri jusqu'à Dieu* : ainsi commence le psaume 27, et nul verbe ne serait plus juste. Le dire, même et surtout dans le cri doit être exact et exhaustif : vertus liées chez Claudel à la dramatisation concrète du péché comme de la colère, de la Grâce comme de la supplication. On a reproché à Claudel son Dieu, moins miséricordieux que terrible : et sa façon de se tenir à ses côtés pour l'encourager dans ses foudres. Moins qu'ailleurs, un tel reproche serait fondé dans les psaumes : Dieu y paraît ainsi. Claudel, à la suite de David, dénonce l'impie dans une langue souvent sublime et cruelle, où l'on entend, comme une rumeur d'émeute, ces deux puissants instincts de la foule, blasphème aveugle et sainte fureur. *Ton ennemi qui me tape dessus, tu me l'as procuré, dit à Dieu le poète, pour que je monte dessus, pour que je marche dessus, pour que je trépigne dessus.* Car cet ennemi est en fait la moitié mauvaise du poète, comme il est la motié mauvaise du *peuple*, la part maligne et insécable de leur identité. Si l'on va au fond, on voit, comme toujours chez Claudel, que la grâce partout et finalement surabonde. Claudel montre au méchant une compassion éveillée par la disproportion même entre sa malignité dérisoire et la puissance cosmique de l'Être : comparaison exprimée, nous l'avons entendu, par certain humour plébéien dont la vulgarité n'est pas exclue, dont elle est même un ingrédient efficace.

Une *camaraderie empestée*, telle est la conception claudélienne du mal, aux antipodes de la conception luciférienne, qui campe l'homme en rival de Dieu. Les instincts mauvais sont des monstres domestiques, sinon toujours domestiqués : les dompter ne requiert aucune subtilité, mais de la vigueur et le lyrisme du bâton. Dans la vision poétique de Claudel, la lutte contre l'*ennemi* tient parfois le milieu entre un psychodrame et une scène de Guignol. Chez Claudel, cette façon de voir, si elle est caricaturale, n'est pas fausse : elle est moins vraie rapportée au roi David, dont le peuple est entouré d'adversaires qui sont aussi des ennemis de son Dieu. La disparité entre l'anathème et son objet gêne le lecteur moderne des *PSAUMES*, qui transpose mal ces grands défis jaillissant d'un peuple entier. Que Sabath, *Dieu des armées*, soit devenu dans une traduction récente le *Dieu de l'Univers*, montre assez que le peuple chrétien ne se conçoit plus en tant que nation sainte et de ce fait constamment menacée. Même Claudel, dans sa version des *PSAUMES*, ne parvient pas toujours à porter au-delà d'une violence hystérique les passages les plus vengeurs. Pour les élever à leur vrai niveau, faut-il les ima-

giner dits par un chœur à la façon de la tragédie grecque ? Le psaume doit être un jeu liturgique : alors seulement ses malédictions prennent leur sens.

Un jeu liturgique autour d'un protagoniste, prêtre et poète à la fois. Dans la nature du prêtre ne font qu'un les pôles de la dichotomie humaine : l'esprit d'enfance et le sentiment du péché. Pierre Claudel nous rappelle dans sa préface que l'ambition du poète avait été de se joindre un jour à la sainte cohorte de ceux qui font (*des psaumes*), sous la coule et le capuchon, la matière de toute leur vie religieuse. Claudel lui-même, dans la lettre à Mme Romain Rolland, n'écrit-il pas cette phrase étonnante qui montre la continuité d'un destin à travers ses renoncements obligés et ses déguisements nécessaires : *Vous ne seriez pas loin de la vérité, et je comprends le mouvement de recul que vous allez éprouver si vous vous apercevez qu'en moi en réalité VOUS AVEZ AFFAIRE A UN PRÊTRE*. Ce que Claudel revendique n'est donc pas la fonction prophétique inhérente pourtant à son souffle, mais la fonction sacerdotale elle-même, constante de son inspiration. La fin du psaume 25 (1<sup>re</sup> version) pourrait être mise en parallèle avec certains versets du *Magnificat* dans les *Cinq grandes Odes*.

*Je suis prêtre dans ma robe blanche. Fais attention, rédempteur, à cette hostie vers Toi que j'élève sur une patène d'or.*

*Mes pieds ont gravi les trois marches l'une après l'autre. Au-dessus de l'Église attentive j'ai élargi mes bras.*

De la contemplation pure, involution du sens sacré (*Toi, ferme les yeux, écoute, loue, compose-toi dans le psaume!*) à l'ostension de la Parole au-dessus de la création entière (*je m'en vais d'église en église les bras étendus comme une bénédiction vivante!*), le style claudélien, systole et diastole, est un acte unique, sans rupture, à la fois intérieur et tout en vue. C'est le rapport entre le centre et la circonférence, tel que l'établit le psaume 9 :

*Le cercle a recours au centre sur tous les modes de l'opportunité.*

*Tu est là : l'œil avide ne Te cherche pas en vain.*

*Dépêche vers Ton cœur, Sion, le rapport de Ta sensibilité circonférente.*

Rapport qui est, figurativement, celui du protagoniste et du chœur, et dont dépend la célébration qui le solennise. Toujours chez Claudel, le verbe est un geste : tel est le principe de la liturgie. La majesté de Dieu créateur et sustentateur est symbolisée par l'attitude sacerdotale. La création elle-même est un geste où se lit en miroir celui de Dieu.

*Les cieux énarrent la gloire de Dieu et l'étendue étoilée d'un bout à l'autre fait étalage de Ses mains* (psaume 18).

Verset admirable, conflué de sève latine, dont on notera les deux césures, comme un corps debout les bras en croix. Autre image rythmique, d'arrachement cette fois et d'envol, dans ce verset du psaume 62 :

*Dans l'entoilement de ces ailes que Tu m'as faites j'ai pris l'essor !*

Mais le plus extraordinaire de ce verbe est qu'il se débonde vers le haut sous la pression de la louange, comme si le cœur, volcan spirituel, anéantissait toute pompe d'un coup dans l'impatience d'une Proximité ressentie de façon viscérale. Ces cris sont les plus beaux de Claudel : ils attestent son insatiable appétit du Dieu qu'il interpelle sans cesse : *Toi, mon quelqu'un !*

*Car Tu es Celui qui m'a extrait du ventre : ô Toi, toute mon espérance à compter des seins de ma mère !*

*C'est en Toi que j'ai projeté de la vulve : dès le ventre de ma mère Tu es mon Dieu !* (psaume 21).

Belle définition de l'incarnation : ce n'est pas seulement l'esprit qui naît en Dieu, mais la chair, qui attend de Dieu sa nourriture. On ne saurait certes reprocher à la poésie de Claudel d'être trop peu incarnée. Et moins que jamais dans les PSAUMES, où l'homme pétrit Dieu comme Dieu le pétrit. Impossible à Claudel d'aimer Dieu autrement qu'il aime la créature : nulle solution de continuité entre ces deux amours, celui-ci venant de celui-là. Dieu le premier ne veut rien d'autre ; même le besoin spirituel est logé au profond de nos viscères, et la chair dans l'esprit doit aspirer à la transfiguration :

*Egorge-Moi la glorification ! et ne crains point de me demander à plein ventre ce qu'il te faut !*

Dans *Paul Claudel répond les psaumes*, le poète emploie les expressions les plus fortes pour désigner son entreprise si éloignée de toute littérature, inviscération de la Parole prophétique, parfois jusqu'au dégoût. *Dieu est là. VAE MIHI SI NON LOQUAR. Il y a quelqu'un qui m'a enfoncé les doigts aussi loin qu'il peut dans la bouche et je vomis.* Voilà qui rend compte, littéralement, de la profération forcée à laquelle s'astreint ce vieux Titan jusqu'à épuisement du sens. Aller jusqu'au bout du sens, et par là forcer l'esprit jusqu'à sa propre limite afin qu'elle vole en éclats : ultime prouesse et la plus héroïque de Claudel, avant de rendre son souffle à Dieu. Mais aussi ultime palier ici-bas de la grâce, ultime bénédiction de l'art, que le poète se donne à lui-même :

*C'est bon d'être quelqu'un de bon et d'utile et de mettre ensemble la parole qu'il fallait.*

Pierre EMMANUEL.

Pierre GANNE, s. j. : *Claudiel, humour, joie et liberté*. Ed. de l'Epi. Paris, 1966. 138 pages.

« Nous sommes nés au monde pour la joie. » Ainsi pensait Claudel pour qui la grande joie de vivre « était la seule réalité ».

Et le Père Ganne lui donne raison dans le précieux livre où il analyse avec beaucoup de finesse, de profondeur et de pénétration la joie claudélienne sous ses aspects.

Pour Pierre Ganne aussi « la joie est la vérité de notre être, indistincte de cette vérité qui fait que nous sommes. » Mais cette joie est « déconcertante, paradoxale » en ce qu'elle est tout ensemble en nous et hors de nous. « La vérité de ma vie est hors de ma vie » écrit fortement le Père Ganne. La joie ne saurait donc exister qu'en Dieu où il faut voir avec Claudel « quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi ». La joie est une conquête et un don. Elle est « de l'ordre de la charité » et c'est l'amour qui est le secret de la joie ». Elle implique un choix où réside finalement notre liberté.

Pour mériter cette joie, qui est un don et une récompense, il nous faut sortir de l'édifice de notre amour-propre pour entrer dans ce que Claudel appelle « l'Eden de la croix ». Il ne s'agit pas simplement de nous laisser envahir par la joie, mais d'entrer en elle en sortant de nous-mêmes. « On ne peut entrer que nu dans les conseils de l'amour. » C'est en renonçant à nous-mêmes que nous serons nous-mêmes en Celui-la seul qui est.

Telle fut la grande découverte de Claudel à la suite de laquelle il ne restera plus au poète dans sa démarche créatrice « qu'à épouser la dialectique de la joie ». Et c'est en cela même, nous dit le Père Ganne, qu'il se révélera poète, capable d'engendrer un monde « dans les larmes et dans la nuit, dans la nécessité et dans la joie ».

Tout le chapitre « Joie et poésie » est une admirable étude. « Le poète,



écrit Paul Ganne, est l'homme de la totalité, parce que la joie dont il dégage le secret est la plénitude. » A travers lui, pense Claudel lui-même, tout devient « intelligible et délectable ». Et s'il y a obscurité parfois chez lui, c'est qu'il est prisonnier d'une joie qui le dépasse, prisonnier d'une force inépuisable, à laquelle il ne lui reste plus qu'à s'abandonner comme Rodrigue dans la quatrième journée du « Soulier de Satin », fût-ce aux dépens de l'image qu'il aurait voulu nous laisser de lui. Et c'est dans cet éclairage que l'humour de Claudel doit être analysé. Le Père Ganne l'a parfaitement compris et lui consacre des pages qui sont finales à mes yeux. L'humour de Claudel ne saurait être traité à la légère. Il qualifie chez lui le mouvement même de la liberté créatrice. Le Père Ganne y voit très justement « un attribut de la foi » en ce qu'il implique l'existence du monde tel qu'il est avec ses paradoxes et ses incongruités. Il est à la fois *espégle* et *tragique*, mais il ne saurait être méchant ou désespéré. Il hésite entre la muse et la grâce, nous dit le Père, et par sa démarche même on peut dire qu'il est liturgique. Il est l'expression de cet esprit en nous qui se rit de « ces choses périssables » et de la mort elle-même. Tant pis pour ceux qui n'y ont rien compris ! L'humour claudélien est inséparable de la joie claudélienne. Il en est peut-être même l'expression la plus forte.

Nous pouvons être reconnaissants au Père Ganne de cette étude infiniment précieuse, dont le Père Varillon salue l'heureuse venue dans une préface riche d'enseignements.

Pierre CLAUDEL.

E.M. LANDAU : *Claudel*. Band 22 Friedrichs Dramatiker des Welttheaters. Friedrich Verlag. Hannover. 1966. 179 pages.

Edwin Maria Landau, dont le zèle, l'enthousiasme et la ferveur ont fait de Claudel, pour lui, en Allemagne, une véritable chasse gardée, a publié récemment une étude sur les drames claudéliens qui se recommande par sa concision et son objectivité. Le Dr Landau analyse successivement les grands drames claudéliens dans leur ordre de parution depuis *Tête d'or* jusqu'à *L'Histoire de Tobie et Sara*. Ses analyses témoignent d'une parfaite compréhension de la pensée du poète. Elles ne font pas suffisamment état, à mes yeux, des liens visibles et invisibles qui font de cette œuvre dramatique, sous ses divers aspects, un seul grand drame vécu, où le poète s'est exprimé, on peut le dire, jusqu'à la dernière goutte de son sang. J'ai particulièrement apprécié le chapitre sur le Comique claudélien qui révèle chez le Dr Landau une intelligence de l'humour et de la joie claudéliennes à quoi l'esprit germanique est de nature fermé. Tout ce qu'il nous dit sur des œuvres mineures de Claudel, *L'Endormie*, *Protée*, *L'ours et la lune*, *La femme et son ombre*, *L'Homme et son désir*, *La lune à la recherche d'elle-même* est fort bien dit et expliqué. Le passage du comique au cosmique apparaît clairement. Ce livre à cet égard éclairera le public allemand sur un aspect essentiel de l'inspiration claudélienne.

L'ouvrage est illustré de très bonnes photographies, tirées des plus grandes réalisations scéniques des drames de Claudel, avec des renseignements sur les dates des créations et une courte bibliographie qui en font un livre précieux à posséder dans une bibliothèque de langue allemande.

P. C.

Paul CLAUDEL : *Mes idées sur le Théâtre*. Préface et présentation de Jacques PETIT et Jean-Pierre KEMPF. Gallimard, coll. « Pratique du Théâtre », Paris, 1966. 1 vol. in-8° sol., 256 p. + 16 p. ill., 18 F.

Ce volume qui, sous un titre bien « claudélien » s'il n'est pas de Claudel, rassemble suivant un ordre en gros chronologique les textes de natures très diverses — essais, poèmes, notes, lettres, fragments de drames... — qui

reconstituent la méditation du poète, soixante années durant, sur l'essence et les possibilités du Théâtre, cette compilation qui n'apporte aux fervents et aux chercheurs aucun inédit important (1), on s'aperçoit vite qu'elle répondait à une urgente nécessité. Mais grâce à la compétence et au doigté de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, ce très utile travail a pris la consistance originale d'une œuvre, d'un essai suggestif ; et c'est modestie inadmissible que d'assurer, comme fait la *prière d'insérer*, qu'« il était aisé de composer un tel ensemble ». Tâche au contraire bien délicate, et heureusement accomplie, que de respecter les méandres, les variations, les contradictions du poète rêvant sur l'art dramatique, tout en dégagant des constantes, sinon une théorie systématique : cela, dans une brève et précise préface, et dans le commentaire continu qui présente, situe et lie des textes à beaucoup d'égards très différents, de telle sorte que ces *morceaux choisis* constituent un livre organique.

Les trois étapes de la longue exploration des possibilités de l'art dramatique menée par le poète s'imposaient en effet d'elles-mêmes : pendant les vingt premières années, jusqu'au moment où grâce à l'Œuvre de Lugné-Poe, pour la première fois une pièce de Claudel, *L'Annonce*, est jouée (décembre 1912), c'est la période du « Poète sans théâtre » ; puis s'ouvre celle de son véritable « apprentissage » — connaissance concrète des exigences de la scène, découverte de nouveaux moyens d'expression qu'il tentera d'intégrer à son art : la danse de Nijinsky, qui « repeint nos passions sur la toile de l'éternité, reprend chacun de nos mouvements les plus profanés (2), et le transpose dans le monde bienheureux de l'intelligence », le théâtre japonais, où « du mouvement il ne reste plus que la signification » ... —, époque que conclut la composition du *Soulier de satin*, dont Claudel devait dire en 1951 qu'« aucune de ses pièces n'a été écrite avec une pensée aussi directe de la réalisation théâtrale » ; durant la quinzaine d'années qui suit, tant dans les nouvelles œuvres que dans les réalisations, se multiplient les « expériences », recherches et inventions techniques ; ce n'est enfin qu'après la guerre, après la rencontre si prodigieusement féconde de Barrault, que sonne l'heure de « l'exploitation de l'œuvre », de la présence ininterrompue sur les scènes parisiennes de tous les drames claudéliens.

Inutile et impossible d'inventorier ici le contenu de ce volume, et sa préface en orchestre très clairement les grands thèmes. Qu'on nous permette plutôt deux réflexions : la première est celle du lecteur que frappent non seulement le souci des plus petits détails techniques chez l'auteur d'un théâtre qu'il semblait d'abord vouer à la seule lecture, et cela dès son premier contact avec le monde du plateau, des cintres et des projecteurs — mais aussi l'insistance avec laquelle il entend que *son texte*, non point passe au second plan, mais ne soit qu'un élément du spectacle total. Dès 1912 : « L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage. Il ne s'agit donc pas de *détailler* et de *nuancer*... Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire » (p. 37). On ne manque pas, d'autre part, d'être autant séduit que déconcerté par les contradictions des désirs du poète, qui paraît constamment déchiré entre deux ambitions opposées, entre deux conceptions de la mise en scène qui s'excluent apparemment : avec un souci de réalisme,

---

(1) Trois pages de notes sur la mise en scène de *L'Annonce* (mai 1944), et un bref extrait du *Journal* de février 1911 où Claudel formule quelques « idées sur la mise en scène » ; des notes prises par Jouvet vers 1930, à la suite d'une conversation avec Claudel sur le projet de monter *L'Annonce* au Théâtre Pigalle. Signalons aussi la reproduction intégrale des deux articles publiés anonymement par le poète en 1913 à propos des représentations de *L'Annonce* à Hellerau.

(2) Et non *profonds*, comme il est imprimé par erreur page 13.

sinon de « vérisme » naïf (il souhaite des arbres dont le tronc soit « vraiment cylindrique », de « vraies portes, qui s'ouvrent », etc...), coexiste le rêve d'une scène dépouillée, nue, où seuls des rideaux et des jeux de lumière créeront symboliquement le cadre et le mouvement du drame. En fait, on s'aperçoit vite que ce qui fonde des vœux si divergents, c'est, tout au long de sa carrière créatrice, l'idéal d'un *art total* où poésie, mimique, musique, chant, danse, cinéma... perdraient leur autonomie ; extension et approfondissement, en somme, de l'idéal symboliste, de l'idéal wagnérien. S'y ajoute — et c'est très important — la volonté que tout ce que cet art nouveau intégrera aille dans le sens de la « dénonciation de l'illusion théâtrale » ; pour que le théâtre ait valeur et efficacité de *parabole*, le « peuple » du parterre ne doit jamais oublier qu'il assiste — non : qu'il participe — à un *jeu*. Peut-être y aurait-il là une comparaison à faire avec la règle brechtienne de la « distanciation »... Distance et participation semblent être les deux principes de la dramaturgie claudélienne à partir du *Soulier* (3).

Claude MARTIN.

Bernard FAY : *Les Précieux*. Librairie Académique Perrin. 1966. Pages 176-212 : « Le Sabot de Satin ».

A en croire le « prière d'insérer », M. Bernard Fay « décape » les écrivains dont il parle, quand il paraît les attaquer. Soit ! Claudel est de taille à supporter cela. Il n'y a rien à redire, même si l'on s'étonne de lire (p. 178) que Claudel « *n'était pas le seul à s'apercevoir que le théâtre apportait des revenus bien plus réguliers que le roman ou que la pauvre poésie...* » — en 1929-1930, on en doute ; même si l'évocation de la première du *Soulier de Satin* au milieu de généraux allemands est bien ambiguë. (C'était en novembre 1943 d'ailleurs et non au printemps de 1944.)

Peu importe. L'essentiel de ce chapitre est consacré à nous rapporter une longue confidence de Claudel que M. Fay estime avoir reçu « *mission de révéler* ». Les erreurs y sont multiples ; je ne relèverai que les plus évidentes. Page 183 : entre la rencontre de Philippe Berthelot et la nomination de Claudel à Hambourg, neuf ans s'écoulaient et non quelques mois comme le suggère le récit. Entre-temps Claudel a fait un second séjour en Chine et occupé un poste à Prague, un autre à Hambourg. P. 185 : la rencontre d'Ysé à Tokyo est pure fantaisie. Même page : Mme Claudel était au Japon, lors du tremblement de terre. Même page encore : le récit de cette catastrophe est bien romancé : Claudel ne s'est pas enfui en pyjama, poussant une brouette « *qui contenait les fonds secrets de l'ambassade et ses manuscrits* », pour la bonne raison que le tremblement de terre eut lieu à midi : l'ambassade fut incendiée à huit heures du soir alors que Claudel était parti pour Yokohama. Et Claudel ne dit rien de la « Troisième Journée » du *Soulier de Satin* qui fut détruite dans cet incendie ? P. 186 : « *J'écrivis à Berthelot en le priant de me changer de poste dès que cela serait possible ; mais sans trop de délai...* » Ami peu efficace ! le tremblement de terre est de 1923, la nomination en Amérique de 1927 ! Même page : « *Mais, mon premier devoir désormais, c'est de terminer le Soulier de Satin...* » P. 179, on lit en effet : « *Il ne cessait de lire, relire, modifier ce chef-d'œuvre qui comptait déjà plusieurs versions...* » Après la publication (déjà faite, note M. Fay), il n'y eut pas d'autres versions ; celle de 1943 étant une adaptation tardive, découpage plutôt pour la scène.

On pourrait relever d'autres erreurs. A quoi bon ! La preuve est faite. Il ne m'appartient pas de prendre parti. Mais ou bien les souvenirs de M. Fay sont peu sûrs, ou Claudel lui a raconté n'importe quoi ! D'une

(3) Un regret, mineur, pour finir : quoi qu'en disent les auteurs, l'*Index des thèmes* n'eût-il pu être utilement plus développé, et plus analytique ?

manière ou de l'autre, il n'y a *rien* à retenir de ce récit, tissu d'erreurs. Les claudéliens l'auront vu immédiatement. Peut-être n'était-il pas mauvais cependant de le démontrer.

Jacques PETIT.

Paul CLAUDEL, 3 : *Thèmes et Images*. Revue des Lettres Modernes, n° 134-136. Paris, 1966. Un volume de 136 pages.

Ce troisième recueil d'études claudéliennes n'a pas l'unité du précédent consacré aux versions successives de quelques grands drames (1) ; l'étude des thèmes et images est un champ immense où l'on a déjà poussé quelques reconnaissances. Mais dès l'analyse liminaire de Jacques Petit, *A propos d'une fantaisie de Claudel : l'Escargot, la Coquille et la Spirale*, nous voici bien loin des sentiers battus. On sait que les gastéropodes provoquaient chez Claudel une joyeuse humeur, parfois agressive, parfois nuancée d'attendrissement : Jacques Petit s'est penché sur les brefs poèmes impromptus où il les évoquait, tempérant la rigueur et l'acuité de sa réflexion de la pincée d'humour qu'appelait le sujet, mais très vite il nous plonge dans des considérations sur la thématique claudélienne qui vont infiniment plus loin que ne le laissait prévoir son point de départ. Les pages, trop peu nombreuses à notre gré, qu'il consacre à la spirale ascendante, au fascinant escalier en S du *Philosophe* de Rembrandt, sont du plus vif intérêt. Colonnes torsées du Bernin, tourbillons d'anges de Murillo, variations ornées de Bach, cette structure-clé de l'architecture baroque que M. Jean Rousset a retrouvée dans *Polyeucte* (2) ne nous rendrait-elle pas compte aussi de la progression dramatique des grandes pièces claudéliennes, de *Partage de Midi* au *Soulier de Satin* ? Souhaitons que Jacques Petit reprenne bientôt et complète cette analyse si excitante.

L'étude par Gilbert Viprey des *Images de la Mort*, suggérée par une réflexion d'Henri Mondor, paraît un peu courte elle aussi : c'est dire son intérêt et celui des développements qu'elle amorce sur les thèmes de la décomposition, de la flamme, de l'explosion et du déliement ; on s'étonne cependant de lire que « la place de ce dernier thème est moindre » : « l'eau qui délie » de la Deuxième Ode et les innombrables évocations du parfum de la fleur mourante nous viennent immédiatement à l'esprit.

Comparer *La Description de la Mer dans Partage de Midi et Le Soulier de Satin*, comme le fait ensuite Raymond Bernard, était aussi une jolie idée ; l'opposition entre le pittoresque sensuel de la première et le caractère vague et presque abstrait de la seconde est bien analysée sans que les conclusions emportent tout à fait la conviction, et l'interprétation des exemples manque parfois de rigueur : ainsi celui de la « mer sucrée » au début de la Quatrième Journée.

Pierre Brunel, sous le titre *L'Image de l'Orchestre et la Tentation Symphonique chez Walt Whitman et Paul Claudel*, tente de préciser cette influence de Whitman sur Claudel si souvent alléguée ; le comparatiste avoue loyalement sa déception, la moisson est pauvre et aléatoire : mais la seule comparaison qu'il hasarde, entre les *Odes* et *Memories of President Lincoln*, lui fournit l'occasion d'une remarquable analyse de la composition de *L'Esprit et l'Eau* (pp. 58-59).

La longue étude de Jacqueline de Labriolle sur le thème de *La Rose* témoigne d'une vaste culture, d'une fine sensibilité, et éclaire au passage maint verset obscur ; cependant, on a parfois l'impression d'un certain éparpillement : le plan purement chronologique n'était peut-être pas suffisant pour ordonner des recherches sur un thème aussi complexe ; et le

---

(1) *Le regard en arrière*. Revue des Lettres Modernes, n° 114-116, Paris, 1965.

(2) Dans *Forme et Signification*. Paris, Corti, 1964.

souci de voir derrière chaque image de la fleur royale, y compris celles qui dérivent évidemment du symbolisme marial, un souvenir de cette Ysé dont le nom réel était Rose nous paraît beaucoup trop systématique et nous gêne parfois par son insistance.

Les très brèves notes qui achèvent le volume sont du plus grand intérêt. Jean-Pierre Kempf retrouve dans l'épisode biblique du combat de Jacob avec l'Ange l'origine de l'image du Boiteux : Rimbaud, Rodrigue, Turelure. Ce qu'il dit de Turelure est très stimulant et appelle un développement. Jacques Petit analyse ensuite *L'Image du Voile*, d'origine biblique elle aussi, symbole du mystère de la femme, « promesse qui ne peut être tenue » ; enfin Pierre Brunel étudie avec beaucoup de finesse l'étrange traduction par Claudel, sous le titre *Correspondances*, d'un poème d'Emily Dickinson et souligne à ce propos la fréquence de l'image du Corbeau dans la thématique claudélienne.

Jean-Noël SEGRESTAA.

---

## PARTAGE DE MIDI

N'était-il pas téméraire d'enregistrer sur un disque 16 tours, qui représente quelque deux heures d'écoute, la lecture à une voix d'une œuvre aussi complexe que PARTAGE DE MIDI ? N'était-ce pas là ouvrir un trop large crédit aux facultés de l'interprète sur qui reposait toute l'entreprise ainsi qu'à l'attention dont l'auditeur serait capable ? En fait, j'estime que la gageure — c'en était bien une — a été tenue et que le résultat justifie une initiative qui au départ pouvait sembler imprudente.

Quiconque a entendu Alain Cuny dans *Tête d'Or* sait qu'il est à l'heure présente un des deux ou trois meilleurs interprètes de Claudel, et il est ici un admirable Mésa. Il rend avec vigueur et profondeur toutes les nuances d'un rôle qui bien entendu est beaucoup plus qu'un rôle — une des expressions les plus directes et les plus amples de la personnalité même de Claudel. Ce qu'il convient de remarquer c'est qu'ayant à lire ici les autres rôles et en particulier celui d'Ysé, il ne s'est nullement efforcé de changer sa voix, et à la réflexion, je crois qu'il faut l'en féliciter. Sans doute aurait-il craint d'introduire en procédant autrement un élément de cabotinage dans ce qui, à ses yeux, devait rester un témoignage rendu dans son intégrité. Il s'ensuit que *Partage de Midi* se présente ici peut-être moins comme un drame que comme la méditation qui *sous-tend le drame*, et j'évoque métaphoriquement le torrent qui gronde au fond du gouffre surplombé par la route en corniche. Mais, dans la mesure où PARTAGE DE MIDI peut être assimilé à un examen de conscience d'une ampleur exceptionnelle, on peut dire, je crois, qu'il se prêtait à un semblable traitement, ce qui ne serait pas le cas pour les autres chefs-d'œuvre claudéliens.

Je tiens d'autre part à formuler ici une constatation d'ordre personnel : au théâtre, j'avais été gêné par ce qui m'apparaissait comme un certain disparate entre les deux premiers actes et le dernier. Chose singulière, en écoutant le disque, je n'ai pas retrouvé cette impression, et je serais tenté de dire aujourd'hui que l'œuvre est d'une seule coulée.

Je ne saurais trop conseiller à tous les fervents de Claudel d'écouter ce disque (1), qui n'est comparable à aucun autre.

Gabriel MARCEL, de l'Institut.

---

(1) Edité par la Société Paul Claudel.