



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 27, 1967 – 3, p. 7-16

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15674-1.p.0015](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15674-1.p.0015)

*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

## LA VILLE

Voici, dans l'histoire des innombrables études consacrées au théâtre de Claudel, un événement ; peut-être le premier de cette importance : un texte sur lequel enfin on peut s'appuyer avec certitude ; un commentaire ample, pénétrant, qui dépasse l'explication générale des deux versions de *La Ville* et de leur genèse, pour faire revivre le Claudel des années 1890-1898 (1).

\*  
\*\*

Avant tout, voici l'établissement d'un texte. Il faudrait, pour comprendre à quel point ce premier travail était indispensable, se donner la peine de comparer dans le détail quelques-unes des éditions où nous lisons jusqu'ici la pièce. Rien d'étonnant qu'avec sa syntaxe insolite et ses images extravagantes elle fût, ici ou là, défigurée. En dépit de la plus rigoureuse attention, les éditeurs du théâtre complet pouvaient difficilement éviter les pièges qui leur étaient tendus. Le lecteur, intimidé, admirait de confiance, ou dépensait beaucoup d'efforts à justifier des beautés qui étaient des coquilles d'imprimerie. Les critiques, volant à haute altitude au-dessus des énigmes du mot à mot, proposaient des interprétations d'ensemble. Jacques Petit nous fait enfin sortir de cette grande insécurité déconcertante, sur laquelle il n'est peut-être pas inutile d'apporter quelques témoignages précis.

On a pu lire (*V, I, 1* ; *Me. 1946*, p. 19) cette réplique de Besme : « J'ai donné à défaire mes chaussures, livrant mes doigts à des baleines mercenaires... » et se demander s'il fallait vraiment, avec l'éléphant et « l'hippopotame bleu », compter ces *baleines* parmi les pensionnaires du Zoo claudélien ! En fait (*J.P.*, p. 142 et déjà *Pl. 1956*, p. 315) c'est *haleines* qu'il faut rétablir.

Un peu plus loin (*V, I, 1* ; *Me. 1943*, p. 53 ; *Me. 1946*, p. 43 ; *Pl. 1956*, p. 333) une courte réplique était attribuée à Aude, depuis longtemps sortie de scène. Cette réplique est désormais restituée à Audivine.

« Qui raconte que l'homme meurt ? » (*V, I, 1*). Cette exclamation répétée de l'œuvre était devenue (*Pl. 1956*, p. 337) « Qui raconte que l'amour meurt ? ». La correction (*J.P.*, p. 174) reprend le texte correct de *Me. 1943*, p. 58 et *Me. 1946*, p. 47.

A la tournure hardie d'Avare : « ... Je sortirai de l'épée... » (*V, I, 3* ; *Me. 1943*, p. 128 ; *Me. 1946*, p. 100) s'étaient substitués une banalité et un contresens (*Pl. 1956*, p. 379) : « ... Je sortirai l'épée... » heureusement corrigés par *J.P.*, p. 244.

De même (*V, II, 1*) « Je sentis la fleur fleurir... » (*J.P.*, p. 311) remplacé « Je sentis la fleur flétrir... » de *Me. 1946*, p. 166. De même encore (*V, II, 1*) « Pour t'initier à mon Orgie... » (*J.P.*, p. 320) au lieu de « Pour initier à mon Orgie... » (*Me. 1943*, p. 226 ; *Me. 1946*, p. 175 ; *Pl. 1956*, p. 441).

---

(1) Paul CLAUDEL : *La Ville*, édition critique établie par Jacques PETIT. Mercure de France, 1967, 448 pages. Nous renvoyons à cette édition par l'abréviation *J.P.* Autres abréviations : *Me. 1943* (Claudel, *Théâtre*, première série, II, *La Ville*, 14<sup>e</sup> édition, Mercure de France, 1943) ; *Me. 1946* (Id., 16<sup>e</sup> édition, Mercure de France, 1946) ; *Pl. 1956* (Claudel, *Théâtre*, I, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1956). Nous distinguons par *V, I* et *V, II* les deux versions de *La Ville* (par ex. : *V, I, 3* = *La Ville*, 1<sup>re</sup> version, 3<sup>e</sup> acte).

En 1943, en 1946, en 1956, Avare disait à Lâla (*V, II, 2*) exactement le contraire de ce qu'il voulait lui dire : « ... Ne crois pas que je puisse me séparer de toi... » (*Me. 1943*, p. 247 ; *Me. 1946*, p. 192 ; *Pl. 1956*, p. 453). La présente édition donne enfin (*J.P.*, p. 335) : « ... Ne crois pas que je ne puisse me séparer de toi... »

Dernier exemple (*V, II, 3*), ce mot d'Avare : « Je vous ai établis dans la solitude de la paix... » (*Pl. 1956*, p. 474) redevient, correctement (*J.P.*, p. 363) : « Je vous ai établis dans la solidité de la paix... »

Ce ne sont là que des exemples. Mais ils permettent de sentir ce que nous devons à la patience et à la probité de Jacques Petit. En aucun des cas qui viennent d'être signalés, il ne mentionne les variantes de ces trois éditions. C'est qu'il les considère à bon droit comme de simples erreurs dont il était superflu d'encombrer son appareil critique. Sur un seul point cependant (*V, II, 1*) je proposerais l'addition d'une variante, ou plutôt une lecture différente, pour cette vision d'Avare : « Je vois des pivoines dans une teille de cuivre, avec leur couleur dans l'eau... » (*J.P.*, p. 294). Ce texte est celui de *Me. 1943*, p. 192) et de *Me. 1946* (p. 149). Pour une fois l'édition de la Pléiade semble préférable, qui donne (*Pl. 1956*, p. 420), au lieu de « teille de cuivre », incompréhensible, « seille de cuivre », dont le sens est tout à fait satisfaisant.

On sait que les éditions originales de *V, I* et *V, II* sont respectivement celle de la Librairie de l'Art indépendant (1893) et du Mercure de France (*L'Arbre*, 1901). C'est en 1911 que les deux versions sont réunies dans le tome II du *Théâtre*, édité par le Mercure de France. Jacques Petit a choisi pour texte de base cette dernière édition, émondée de ses erreurs matérielles. Il a eu d'autre part sous les yeux un assez grand nombre de manuscrits, partiels ou intégraux, qui lui ont permis de relever d'intéressantes variantes. Je n'en donnerai pas ici le tableau. Il suffira de marquer les dates de rédaction : pour quelques-unes d'entre elles, Jacques Petit modifie, de façon très convaincante, la chronologie généralement admise.

A la fin de 1890 sont achevés les deux premiers actes ; l'ensemble de la première version est rédigé « au plus tôt » à la fin de 1891. C'est en décembre 1894 que Claudel commence à retoucher cette version ; il termine un premier remaniement de l'acte I lors de son séjour en France, au printemps de 1895. Il ne reprendra les actes II et III que deux ans plus tard, d'avril à décembre 1897. Enfin un dernier remaniement, d'où sortira la deuxième version, se situe en 1898. On voit que pour cette deuxième version on peut distinguer trois étapes, 1894-1895, 1897, 1898. L'historique de la rédaction étant ainsi clairement retracé par Jacques Petit, les textes établis, les variantes repérées, tous les éléments sont réunis pour l'introduction magistrale qu'il nous donne sous le titre « Genèse et Thèmes ».

\*  
\*\*

Genèse de la première version, qui s'insère dans l'actualité politique et littéraire de 1890-1891. C'est le début des belles années de l'Anarchie. Le mouvement éveille la sympathie de jeunes écrivains, dont plusieurs termineront leur carrière sous la Coupole. Claudel est l'un d'eux. Sur le défi sauvage que cette première version semble lancer à la Société, il se plaisait à revenir vers la fin de sa vie, fier des folies de sa jeunesse et un peu porté à en exagérer la violence. Là-dessus, la mise au point de Jacques Petit est excellente : « Attirance et effroi », c'est ainsi qu'il définit (p. 23) l'attitude du poète à l'égard de l'Anarchie. Et l'attirance, dès cette première version, se laisse vaincre, en Claudel, sans beaucoup de résistance : « Il est de nature homme d'ordre (...) Révolté, il a en lui les germes de sa soumission » (p. 36). Cette remarque permet à Jacques Petit d'éclairer la véritable portée de la

première *Ville*. Plus qu'un drame politique, c'est un drame intérieur. Personne n'y est condamné sans appel, parce que toutes les tendances qui s'y manifestent sont toutes observées par le poète dans le secret de son expérience personnelle (sa Commune aussi bien que son Versailles, ou plutôt un peu moins bien !). On peut donc lire la pièce sur le plan du débat social, mais on peut la lire aussi sur celui du débat intime, retraçant la lutte de Claudel avec la Grâce. Et c'est en quoi, note Jacques Petit (p. 33), elle est symboliste, puisque l'essentiel du théâtre symboliste est, on le sait, la multiplicité.

Cette première version ayant paru en 1893, Claudel la remet sur le métier à la fin de son séjour aux Etats-Unis. Il transforme radicalement le premier acte et achève cette transformation à Villeneuve en avril 1895. Jacques Petit montre dans cette première révision, longtemps ignorée, un souci de simplicité et de clarté plus grandes, le désir d'échapper aux brumes symbolistes. Il y montre aussi le reflet des années américaines, l'écho d'une actualité qui n'est plus celle de 1890, un témoignage enfin sur Claudel lui-même. Deux ans d'absence semblent l'avoir condamné à la solitude et à l'abandon. En hâte il va repartir, pour la Chine, cette fois. Il garde une impression amère des quelques semaines qu'il a passées en France. Il doute de sa vocation poétique. Faillite de la communication, soliloque désenchanté, le rôle de Cœuvre recueille ces thèmes dès cette révision de 1895.

Pour commenter celles de 1897 (actes I et II) et de 1898 (mise au net de l'ensemble), Jacques Petit a utilisé les agendas de Claudel, il l'a suivi dans ses occupations quotidiennes, il a rappelé son amitié pour Francqui et leur commun apprentissage de l'action, dont bénéficiera le Besme de la seconde version. Puis, le poète regarde la Chine, en contraste avec l'Amérique qu'il vient de quitter. Plutôt que par la pensée chinoise, il se sent attiré par « le miroitement d'un peuple agité et des paysages séduisants » (p. 59), en même temps que par l'immobilisme chinois, la « salutaire horreur de tout changement » (p. 63), contradiction où il retrouve l'une de ses propres disparates. Tout cela passe dans le texte définitif de *V, II*, dont les actes II et III sont, comme l'avait été le I<sup>er</sup> en 1895, redessinés selon une structure plus rigide et plus simple. L'étude attentive des manuscrits a permis en outre à Jacques Petit de distinguer les intentions générales des retouches de 1895, de 1897, de 1898 : « En 1895, le souci dramatique domine, les personnages deviennent plus vrais, (...) en 1897, le poète (...) rêve d'écrire un (...) drame d'idées ; en 1898, des préoccupations plus personnelles interviennent » (p. 117).

Nous saurons donc désormais, jusqu'aux détails, comment se sont formées les deux pièces. Jacques Petit marque ensuite les différences capitales qui les séparent sur le plan des idées et sur celui de la poésie. Là se laisse distinguer l'évolution de Claudel, par rapport au thème *politique* dont il tend à se détacher, à la préoccupation *religieuse*, à la réflexion *poétique*. Il élabore visiblement une doctrine qui sera celle de *l'Art poétique*. Il va de la révolte à l'apaisement, de l'engagement fougueux au renoncement et au cloître, dont il croit avoir entendu l'inexorable invitation. Il éprouve (pp. 72-73) que la foi assurée et la pratique sacramentelle ne garantissent nullement au chrétien le confort d'une sécurité quotidienne. Destinée tout entière tournée vers Dieu, comme l'est aussi, involontairement, celle des grands incroyants. Comme celle d'Avare, qui ne comprend pas encore la signification du cri à lui adressé, telle cette voix, jadis, sur le chemin de Damas. Comme celle de Rimbaud (2), qui a naguère précédé Claudel et que celui-ci semble précéder maintenant.

---

(2) La parenté de Rimbaud et d'Avare est si étroite qu'on est surpris de la formule réservée de Jacques Petit à ce sujet (p. 90).

Ainsi se modifie, entre les deux *Ville*, l'inspiration de Claudel. La poésie y gagne-t-elle ? Il faut, pour répondre à cette question, suivre le commentaire que Jacques Petit a établi avec rigueur et finesse, d'une part à propos des variantes manuscrites de chaque pièce, d'autre part à propos de la comparaison des deux pièces imprimées. Il est vrai que la deuxième version, annonçant les grandes œuvres de la maturité, gagne en cohérence, en discrétion. Elle est moins baroque, plus subtile et plus musicale. Le poète a procédé, la plupart du temps, par retranchements, atténuations, sacrifices. Son art s'est affiné. Certains lecteurs, dont Jacques Petit sans doute malgré la prudence de ses conclusions (p. 120), penseront qu'il s'est appauvri. Devant l'alternative de Claudel, ici opportunément rappelée (page 117) :

« *Et maintenant à la place du cri informe  
Voici la révélation de la parole proférée ;  
à la place des songes  
La vérité et la réalité de ce qui est... »*  
ces lecteurs persisteront à préférer ce *cri informe*, inouï, et ces *songes*.

\*  
\*\*

Encore faut-il offrir à ces amateurs de bizarreries les moyens de ne pas s'y égarer complètement, c'est le rôle des notes, qui, avec Claudel, devraient se présenter souvent comme des esquisses de traduction. Jacques Petit les a réduites au minimum. Il s'est effacé devant le texte, avec une réserve qu'on eût parfois voulue moins systématique.

Certes on admettra qu'il ait négligé rapprochements et réminiscences. Il s'en est expliqué dans son Introduction (pp. 27-31), indiquant les principales œuvres dont on perçoit des souvenirs dans *La Ville* (parmi lesquelles, inattendus, les romans d'Eugène Sue). On se contentera volontiers de ces suggestions, sans regretter d'illusoires sources au bas des pages.

En revanche lorsque Claudel emploie une expression résolument incompréhensible, je souhaiterais que l'éditeur m'épargnât le recours aux dictionnaires, les hypothèses hasardeuses. On dira que le poète a placé tout au long de son œuvre des devinettes dont lui-même ne se rappelait pas toujours la solution cinquante ans plus tard. Ces mystères à jamais impénétrables ont leur charme, comme de beaux outils dont on ne sait plus l'usage. On voudrait seulement qu'ils fussent signalés comme tels et distingués des passages dont l'obscurité se prête au contraire à des éclaircissements d'une suffisante vraisemblance.

Ailleurs, dans des zones claires, c'est un commentaire attendu qui, quelquefois, se déroule. Par exemple Jacques Petit marque fort justement l'importance de la Communion des Saints dans *La Ville*. Il montre comment, pour Claudel, ce dogme s'enracine dans ses expériences d'Amérique (p. 46) et de Chine (p. 62). Mais il passe ensuite (*V, II, 3*, p. 379) sur le *Credo* de Cœuvre sans l'annoter. Or il serait d'un intérêt primordial d'en souligner les originalités. La conception que Claudel se faisait de la Communion des Saints à cette époque est évidemment, dans ce *Credo*, éclairée d'un jour particulier par cet article :

« ... et en la Sainte Eglise catholique, infailible et exclusive... »

On ne peut s'empêcher de regretter que pas une remarque ne nous soit suggérée à propos de cet « exclusive ».

Enfin, Jacques Petit, qui, en une quinzaine de pages de l'Introduction (pp. 102-114), a parfaitement analysé l'originalité des images de *La Ville*,

s'interdit ensuite d'y revenir dans l'annotation. Là encore, on peut se demander si cette discrétion est toujours sans inconvénient. Un mot d'exégèse ne serait pas inutile quand Claudel se fabrique, de pièces et de morceaux empruntés à toutes les religions, son audacieuse mythologie personnelle. La profusion des métaphores de la pièce est telle que le lecteur risque, s'il n'est guidé par aucune indication, de ne pas percevoir leurs dissonances voulues et leurs accords. Pour qui voit dans ces images, grandioses, sinistres ou charmantes, le principal, l'inépuisable attrait de *La Ville*, un passage semble capital (V, I, 1 ; p. 155) :

« Ainsi celui qui fit un homme le premier

*Se mit à rire, content de ce qu'il avait pris de la terre dans ses mains... »*

Ce rire heureux du Créateur d'Adam, subrepticement ajouté au récit de la *Genèse*, c'est aussi le rire du poète créateur d'images. On l'entend à chaque page de *La Ville*. Mais à condition d'y prêter assez d'attention. Après tout, suggérer que Jacques Petit s'est parfois peu soucié d'un lecteur inattentif, ce n'est pas formuler un reproche à l'égard du très beau travail que constitue son édition. C'est en souligner la haute qualité. Puisse-t-elle servir de modèle ! Les autres pièces de Claudel attendent. Elles réclament autant de labeur, de science et de goût.

Jacques ROBICHEZ.

Cahier Canadien Claudel 4. *Géographie poétique de Claudel*. Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, 232 pages.

Si la géographie littéraire n'existait pas, il faudrait, donnant toutes leurs valeurs au nom et à l'adjectif, l'inventer pour Claudel. Les collaborateurs de ce Cahier l'ont compris qui nous mènent de la géographie réelle — celle « de l'enfance », étudiée par Pierre Brunel, ou du *Tour du Monde* dont Eugène Roberto montre l'empreinte qu'il laissa sur le créateur de *Tête d'Or* — à la géographie mystique d'une « terre recomposée » en un immense cercle autour de la Croix. Divers et un dans son objet, ce recueil illustre aussi la diversité légitime des voies d'accès aux œuvres : c'est tantôt l'histoire littéraire, tantôt une analyse thématique qui nous aident à mieux lire Claudel. Que l'une ou l'autre convienne mieux au tempérament de tel ou tel exégète, cela va de soi ; mais la confrontation ici de méthodes différentes montrerait aux plus sectaires combien, loin de s'opposer, elles se complètent.

Il faut signaler aussi une curieuse note de M. Roberto sur Mesa : le personnage du *Livre des Rois*, ou celui dont Claudel a pu voir la stèle au Louvre et que Victor Hugo fait parler dans *la légende des Siècles* :

« C'est moi qui suis le roi, Mésa, fils de Chémos. »

Comment, lisant ce vers, un claudélien ne répondrait-il pas :

« C'est moi, Ysé, Je suis Mésa ? »

« Vue de l'esprit » (p. 204) peut-être, mais le rapprochement fait d'autant plus rêver que Claudel, on s'en rend toujours mieux compte, avait beaucoup parcouru cet univers hugolien qu'il affectait de mépriser.

Que de choses à citer encore, si la place ne me manquait ! Quand j'aurai dit qu'outre les critiques déjà citées, Patrice Angelini, Jean-Claude Foussard, Jacques Petit, Odile Vetô ont collaboré à ce volume, on aura compris que la société sœur de la nôtre a de nouveau fourni aux claudéliens un ensemble d'études qu'il faudra consulter. La force de l'exemple donnera, j'en suis persuadé, une impulsion nécessaire à d'autres recherches de géographie claudélienne. Le temps n'est pas encore venu où aura été dressé l'inventaire et achevée l'exégèse des lieux réels ou imaginaires où s'est déployée la création du grand « rassembleur de la terre de Dieu ».

Marius-François GUYARD.

A propos du livre d'André VACHON : *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Claudel.*

On a dit de cet ouvrage beaucoup de bien, et il le mérite ; c'est l'analyse la plus intéressante que l'on ait faite jusqu'ici de l'imagination claudélienne. Suggestions heureuses, points de vue nouveaux, interprétations enrichissantes — à propos des premiers drames en particulier — justifiaient des éloges que je n'entends pas contester. L'ouvrage toutefois n'est pas exempt d'erreurs ; l'une au moins est grave puisqu'une démonstration essentielle s'appuie sur un contre-sens ; les autres paraissent dénoncer un souci exagéré de systématisation.

Cette attitude est très vite sensible. A plusieurs reprises l'auteur affirme (p. 10, p. 403...) que Claudel a surtout connu la Bible à travers la liturgie : cette affirmation, sans être vraiment indispensable, apporte une confirmation précieuse à sa thèse. Mais elle est à peu près insoutenable et très vite (p. 42) on le voit se contredire lorsqu'il montre l'importance de la Bible elle-même et de « l'Histoire Sainte » dans *Tête d'Or*. On ne peut en effet justifier toutes les allusions et références bibliques de ce drame par la liturgie. Que la fréquentation assidue des offices et, plus tard, la lecture du Bréviaire aient déterminé une certaine manière de lire la Bible, est vraisemblable ; il n'en est pas moins certain que très tôt la lecture du texte lui-même s'est imposée à Claudel. André Vachon ne prouve-t-il pas, très habilement d'ailleurs, que le poète n'est pas « tombé par hasard » sur la « prosopopée de la Sagesse », comme il l'a raconté : la Bible protestante qu'il utilisait alors, l'y renvoyait par une note en regard du premier verset de la Genèse (p. 114). Au soir de sa conversion, Claudel n'aurait pas ouvert une Bible à n'importe quelle page, mais à la première. Pourquoi ne pas admettre qu'il l'ait lue alors, intégralement ? Le *Journal* atteste qu'après 1904 il lui arrivait fréquemment de lire, ou relire, tout un livre de la Bible, qu'il lui arriva de relire l'ensemble. Il est peu probable qu'il ait attendu cette date pour le faire.

Ce n'est qu'un détail. L'impression de gêne est plus grande lorsque le texte se trouve forcé ou faussé. Ainsi la révélation faite à Avare dans *la Ville I* :

Une voix est entendue de l'espace inoccupé (...) :  
*Avare ! Mon nom !*

est comparée justement à la « vocation » de *Tête d'Or*, mais interprétée, pour la commodité de la démonstration, comme une révélation initiale « qui va déclencher un temps nouveau, matière même du drame » (p. 59). Or elle est évoquée au III<sup>e</sup> acte et le contexte contraint à la situer chronologiquement pendant la révolte, entre l'acte II et l'acte III. *Tête d'Or* et *Avare* ont entendu le même appel ; il n'a pas — au point de vue du *temps* qui est celui d'André Vachon — le même sens. A propos du même drame, on lit cette interprétation de la rencontre de Cœuvre avec Thalie :

« ...il prend possession de la sagesse. » Mais là ne s'arrête pas l'aventure de Cœuvre. Au dernier acte du drame, son fils apparaîtra, vêtu en évêque, et c'est lui qui prendra le commandement de la ville nouvelle (p. 145).

L'auteur confond les deux versions. Et d'ailleurs, dans la seconde, ce n'est pas Ivors, mais Cœuvre, qui sera évêque.

De telles inadvertances sont bien pardonnables dans un travail de cette importance. Les signaler serait sans intérêt si elles ne faussaient certains développements. Un autre exemple est caractéristique : on s'étonne de voir, à plusieurs reprises, le mois d'Août assimilé simplement au solstice (p. 297 : *Voici l'œuvre d'Août...* et p. 303). On lit ainsi à propos des vers du *Processionnal* :

*Avançons-nous en ce saint jour de l'Assomption,  
Avançons-nous à la rencontre de la terre et de l'année arrivée à sa  
perfection.*

*En ce jour de la parfaite maturité entre la récolte et la vendange...*

ce commentaire : « Nous nous trouvons (...) au moment du solstice d'été, heure de la « perfection », de la « maturité »... » (p. 304). Il suffit de relire *Le chant de la Saint Louis* et *Le quinze Août* (dans *La Rose et le Rosaire*) pour constater que le thème est tout différent. L'assimilation un peu abusive permet à André Vachon de maintenir la cohérence de son interprétation. Le cadre n'est-il pas un peu étroit pour l'imagination de Claudel ?

A la limite, certains textes sont peut-être sollicités. Le contre-sens est probable à propos d'un passage de *la Ville I* et certain à propos d'un autre. A la fin du drame, le Porte-Bâton annonce la Résurrection :

*L'âge s'est montré, la monarchie de l'arrière-monde a découvert  
ses entrailles !*

*O philosophie ! et toi, quasi-science de la géométrie,  
Pénètre les cieux, spéculant sur la forme d'un four !  
(...) Mais cette parole s'est fait ici connaître...*

André Vachon voit dans le premier vers « le geste illustré par l'imagerie courante du Sacré-Cœur : le Christ, le flanc ouvert, montre du doigt son propre cœur... » (p. 161) ; l'allusion à la géométrie se comprendrait par référence à saint Paul évoquant « la longueur, la largeur et la profondeur de l'amour du Christ » ; quant à « la forme d'un four », l'expression se justifierait par les litanies du Sacré-Cœur où l'on trouve « une fournise ardente de charité » (p. 162). Tout le texte s'expliquerait donc par ces allusions à une dévotion qui « n'était pas destinée, avoue tout aussitôt l'auteur, à être un élément important de la pensée religieuse de Claudel » (*ibid.*). Le passage certes est obscur.

J'en suggérerais une autre interprétation : le Christ est descendu aux Enfers, qui sont « l'Arrière-Monde » (1) ; il en remonte pour ressusciter, l'Enfer est ouvert, « *a découvert ses entrailles* » ; « *l'âge s'est montré* », n'est-ce pas une allusion aux justes, morts avant l'Incarnation, que le Christ libère, suivant la tradition ? Quant aux deux vers suivants, ils marqueraient le refus, le rejet de toute connaissance humaine, au moment où est donnée la révélation : refus de la philosophie inutile, refus de la géométrie, prise comme exemple de la science, de la « *quasi-science* », dont tout l'usage n'est que de comprendre l'univers matériel : pénétrer les cieux (le « *four* » étant l'image de la voute céleste). Les deux interprétations sont discutables sans doute. Mais on admet un peu difficilement qu'André Vachon tire tant de conséquences de la sienne : elle confirme, en leur apportant un élément supplémentaire, les associations d'images qu'il propose (p. 144).

Un autre contre-sens est plus évident, plus lourd de conséquences aussi. C'est encore une « énigme » de *La Ville* qui le fait naître :

« Il est question du moment où « Le Principe-des-Routes sentit les soies lui pousser ». Ces mots renvoient manifestement au verset des **Proverbes** où la sagesse proclame que Dieu l'a possédée « *in initio viarum suarum* » et « *antequam fieret a principio* » (p. 141).

Il n'est pas exagéré de dire qu'une part importante du chapitre, « Le mystère de la femme » — essentiel dans l'ouvrage — se fonde sur ce texte. On s'étonne un peu que Claudel compare la Sagesse à un cochon ! Et quel autre sens donner à « sentit les soies lui pousser », que celui d'une méta-

---

(1) L'expression n'est pas très fréquente chez Claudel. On la trouve toutefois avec ce sens dans « Nô », **Prose**, p. 169 : « ... un moine par exemple, qui a exploré, pour retrouver la concubine défunte d'un empereur désespéré, les régions de l'arrière-monde. » — On la trouve également avec le même sens dans **Les aventures de Sophie, Œuvres complètes**, tome XIX, p. 121.

morphose de « Principe-des-routes » en porc ? Tout est clair si l'on admet que l'expression renvoie au Livre de Job où il est dit que Lucifer est « principium viarum » de Dieu, puisque le premier créé. On trouverait vingt exemples ou plus, dans l'œuvre exégétique, de textes où Claudel appelle Satan « le Principe-des-voies », alors qu'il parle toujours de la Sagesse en disant qu'elle fut « *au principe...* » (2). L'allusion au porc s'explique aisément par le récit évangélique : les démons chassés du corps des possédés se réfugiaient dans un troupeau de cochons. Le vers évoque donc la création et la chute de Satan.

Si l'on ne peut guère discuter cette interprétation, on pardonnerait aisément l'erreur. Mais André Vachon *construit* à partir de ce *seul* vers un développement sur « la part féminine de Dieu » ; il cite, il est vrai, un texte de 1943, non publié : on peut se demander raisonnablement si Claudel, qui alors publiait beaucoup, n'a pas voulu conserver inédit ce texte, le condamnant ainsi d'une certaine manière. Peu importe d'ailleurs ! Qu'il ait exprimé cette idée en 1943 n'autorise pas à la découvrir dans les premiers drames (d'autant que seul, semble-t-il, ce texte tardif et inédit est aussi net). Ces « spéculations étranges » (p. 147) ne seraient-elles pas dans *La Ville* parce qu'André Vachon les y a mises ?

Il faut ici renvoyer à son livre pour mesurer les conséquences de cette erreur : l'interprétation de l'image du « cœur » (p. 147) se trouve en partie remise en question, et « l'argument décisif » qui aurait déterminé la conversion de Claudel (p. 148) risque fort d'apparaître comme une bien fragile hypothèse, voire comme une pure imagination. D'une manière générale, tout le chapitre — essentiel — intitulé « Le mystère de la femme », dans lequel se trouvent plusieurs de ces erreurs, apparaît à l'examen bien peu convaincant.

J'ai surtout mis en cause l'interprétation de certains passages de *la Ville I* ; sans doute parce que, connaissant bien ce drame, j'y fus plus sensible ; mais aussi parce que l'auteur s'est beaucoup servi de ce texte « sibyllin » (p. 142), dans lequel il a trouvé « l'univers à peu près immuable » de Claudel. Cela pose le vrai problème : n'est-ce pas une sorte d'anticipation qui le conduit à l'interpréter, comme d'autres passages des premiers drames, en s'inspirant trop des œuvres postérieures ?

Ce mode d'explication est certes légitime, à condition toutefois de demeurer dans certaines limites. Je voudrais préciser, en revenant sur la place donnée à *Partage de Midi* ; problème qui dépasse d'ailleurs l'ouvrage d'André Vachon. Il accorde à ce drame et au « mystère de la femme » un rôle primordial dans la pensée, l'œuvre et la vie de Claudel. « Que la rencontre avec Ysé soit un événement majeur, le plus important de la vie de Claudel — écrit-il — on ne peut en douter » (p. 182). Est-ce bien sûr ? L'événement majeur — et peut-être le seul vraiment important — n'est-il pas la conversion ? ce qui est vrai absolument, et plus encore dans l'optique choisie par André Vachon ; tellement vrai que *Partage de Midi*, comme il le remarque, ne transforme en rien les « structures imaginatives » (p. 18). Psychologiquement, littérairement, on ne peut s'en étonner. L'expérience nouvelle tend à se modeler sur l'expérience ancienne ; des thèmes nouveaux interviennent simplement, ou plutôt les thèmes anciens se renouvellent :

« Au point de vue des structures de l'imaginaire, posséder le corps de la femme et s'insérer dans le corps de l'Église demeurent pourtant deux expériences identiques. L'une et l'autre sont aptes à réaliser la seconde naissance... » (p. 208).

---

(2) L'expression est dans Job, LX, 14 : « *Ipsa est Principium viarum Dei* ». Claudel traduit « Il est le Principe des voies du Seigneur » ; *Œuvres complètes*, tome XXI, p. 138. On trouve la même expression, à son propos, dans le même volume, pp. 215, 216, 219, 220. A cette dernière page la distinction est très claire entre les deux expressions, de même p. 445.

Passons sur une réserve : c'est moins la possession que la trahison qui est essentielle (le système l'emporte encore). Admettons la proposition. La rencontre avec Ysé apparaît à Claudel comme une seconde intervention de Dieu dans sa vie, une sorte de répétition de cette « intrusion » que fut sa conversion. Le thème de la « seconde naissance » s'appliquera donc à cette expérience, comme à celle de la conversion, qui demeure fondamentale, infiniment plus importante dans l'imagination claudélienne que la rencontre avec Ysé.

André Vachon a bien vu cela et le note à plusieurs reprises. Mais il veut lire l'œuvre entière comme si *Partage de Midi* en contenait la seule explication. Il tend alors à inverser l'analyse. Insistant d'une manière extrêmement intéressante et plus qu'on ne l'a jamais fait, sur les premiers drames, il semble par instants les lire en fonction de *Partage de Midi*. Ainsi peut-il écrire : « Dans toutes les œuvres, que nous avons analysées jusqu'ici, la femme jouait un rôle capital » (p. 250). Affirmation qui ne va pas sans difficultés, comme il apparaît un peu auparavant (p. 208) : il constate alors que *Le Repos du Septième jour* entre mal dans ce cadre, que, dans *La Ville*, Lâla est surtout un « symbole » ; et déclare que l'amour de Violaine « dépasse très vite — trop vite peut-être — son objet immédiat pour accéder au niveau de l'amour divin ». « Il faudra attendre *Partage de Midi* pour voir la femme occuper enfin toute la place qui lui revient de droit » ajoute-t-il. De droit ? ou de fait ? Retenons du moins l'aveu implicite que le système et l'œuvre ne s'accordent pas tout à fait. Mais c'est Claudel, dirait-on, qui a tort. On aboutit en effet à cette proposition inattendue : « Aux yeux de Claudel, le corps de la femme est donc l'exacte mesure de l'espace total, et toute l'angoisse des années 1895-1900 vient peut-être de ce que le poète essaye de passer outre à cette médiation nécessaire » (p. 259). Cette manière d'interpréter les hésitations de Claudel sur sa « vocation » est-elle juste ? D'ailleurs parler d'angoisse — encore que le mot soit fort — ne conviendrait qu'aux années 1895-1896 ; certainement pas aux dernières années de ce séjour en Chine, 1897-1899. La deuxième version de *La Ville* est écrite dans la paix du sacrifice accepté, comme la seconde *Jeune Fille Violaine*.

Ces remarques, je l'ai dit, ne sont point une « critique » de ce livre dont l'intérêt est très grand. Seules peut-être méritaient vraiment d'être signalées les difficultés que fait naître l'interprétation de *La Ville*. Mais elles sont la conséquence d'une manière de voir l'œuvre claudélienne, qui n'est pas seulement celle d'André Vachon et qui a peut-être gêné jusqu'ici l'étude des premiers drames ; comme si *Partage de Midi* masquait l'œuvre antérieure. Il était bien tentant d'analyser dans ce livre cette attitude.

Au reste, je le répète, ces notes ne veulent en rien diminuer le mérite de l'ouvrage. Il est assez riche et l'accueil qui lui a été fait, fut assez honorable pour que l'on puisse se permettre de chicaner sur quelques détails sans avoir l'impression d'être trop sévère.

Jacques PETIT.

M. de GANDILLAC : Scission en « co-naissance » d'après *l'Art poétique* de Claudel. Revue de métaphysique et de morale. Octobre-décembre 1966.

Cet article est une contribution importante à l'étude des deux textes : *Connaissance du temps* (1903) et *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* (1904). M. Jean Wahl avait en 1958, dans un cours de Sorbonne, noté des rapprochements et des oppositions entre les thèmes de Claudel et bien des « philosophèmes ». M. Maurice de Gandillac s'attache plus particulièrement à montrer les divergences radicales avec des notions thomistes ou aristotéliennes, alors même que l'on ne peut nier une appartenance de Claudel à ce qu'Etienne Gilson appelle « la métaphysique de l'Exode ».

Rien n'est plus précieux, dans un texte où les mots ne sont ni des concepts

proprement philosophiques, ni des images, que de tenter de préciser, autant que le permet un tel discours, les directions principales.

Il faut noter tout d'abord la part importante des emprunts faits aux notions scientifiques courantes au début du siècle. Claudel s'intéressera toujours aux sciences avec un goût dominant pour l'histoire naturelle et pour la biologie. La lecture d'un auteur comme Wallace antérieure à celle de Bergson ne fut pas sans influence. Maurice de Gandillac souligne bien comment « le vocabulaire de la science moderne et de l'épistémologie critique ont pour ainsi laissé leur trace dans le vieux stof scolastique ». Mais que demeure-t-il de ce dernier ? L'on ne manquera pas de se reporter aux analyses de la notion de mouvement où l'on voit à quel point la conception claudélienne, dont l'origine demeure encore obscure, est éloignée du rôle que lui attribue une cosmologie comme celle d'Aristote. De même la formule : « l'Univers n'est qu'une manière totale de ne pas être ce qui est » en tant que telle, est parfaitement étrangère à la pensée thomiste. Pour cette dernière, rappelle Maurice de Gandillac, les causes secondes contribuent selon leur efficacité propre à la perfection du tout en « non point par l'équilibre de leurs déficiences, mais par la présence même, au cœur de tout étant, de l'être créateur... ».

Cette scission est encore plus manifeste pour l'homme. En quel sens peut-on dire avec Claudel que « l'homme est un principe exclu, une origine forclosée », alors que dans la perspective thomiste, remarque Maurice de Gandillac, une telle pensée ne vaut, à la rigueur, que pour le pécheur privé de la grâce ?

Après une comparaison éclairante avec les profonds « paradoxes » d'un maître Eckhart, ce qui rapprocherait Claudel de certains aspects de la théologie négative, la seconde partie de l'étude s'attache à ce qui apparaît comme une « nécessaire contre-partie », c'est-à-dire la « co-naissance » où chaque être est réintroduit dans la totalité. Il s'agit de comprendre maintenant comment la finitude de toute créature est « conçue comme le sens même du créé » ; comment Claudel assigne à l'homme la tâche de maintenir et « pour ainsi dire de faire subsister » une figure totale dans laquelle, pour citer encore Claudel, « rien n'étant présent » tout cependant doit être « représenté ».

Nous trouvons là des remarques profondes sur l'homme « représentant » : celui qui « fait acte de présence » et qui « répond à l'appel » ; et peut-être plus encore sur le « réemploi » de l'idée de forme entendue cette fois par Claudel, pour ainsi dire dans sa positivité, comme « cela par quoi une chose est ce qu'elle est ».

Nous pouvons passer alors à l'intelligence qui « délivre les êtres de la limitation » sans pour cela aspirer comme les Grecs à l'« immobile » mais en s'efforçant de saisir le mobile en ce qu'il a d'essentiel, d'en capter le devenir « à son origine et à sa fin ». L'on voit comment, par ce dernier propos, Maurice de Gandillac tente d'ordonner et de clarifier des notions ou des formules « qui mêlent continûment, dit-il, à un langage qui se voudrait scientifique à des arrières-plans théologiques ». L'article s'achève sur une analyse qui rassemble les derniers thèmes plus proprement théologiques de la *co-naissance au monde et de soi-même*.

Il appartenait bien à Maurice de Gandillac d'indiquer de façon précise, dans les limites de sa fort belle étude, ce qui subsiste des notions aristotéliennes et de la lecture de saint Thomas d'Aquin, notions qui apparaissent comme réfractées à travers des « vues » propres au poète ; et surtout de marquer très clairement les différences fondamentales. Il faudra désormais se reporter à cette étude pour un commentaire de l'*Art Poétique*, ce grand texte qui attire et embarrasse à la fois, le philosophe comme « un rets de phrases » obscures.

Charles GALPÉRIE.