



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 29, 1968 – 1, p. 14-21

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15681-9.p.0022](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15681-9.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.

© 1968. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Pierre EMMANUEL : *Le monde est intérieur*. Ed. du Seuil, 1967 : *Claudél et le mythe grec - Un personnage féminin de Claudél*. 313 pages.

On ne saurait trop recommander la lecture de ce livre qui, dans le contexte de la réflexion contemporaine, est un événement important. L'auteur, à travers une série d'études consacrées aux auteurs et aux sujets les plus variés, y défend les notions de mystère, de transcendance et d'absolu qu'on s'efforce aujourd'hui, au mépris de la Science elle-même, de détruire en chacun de nous, on y est sensible à ce combat de l'homme avec l'Ange, dont on peut dire qu'il résume toute l'œuvre de Claudél dans ses écrits dramatiques et poétiques comme à chaque page de ses méditations religieuses.

Pierre Emmanuel nous l'expose très clairement, dans une langue qui ne cesse d'être celle d'un poète, dans deux études consacrées à *Claudél et le mythe grec* et à *Un personnage féminin de Claudél*.

Dans la rencontre de Claudél avec Eschyle, Pierre Emmanuel ne voit pas un événement fortuit, mais un destin. Elle est contemporaine en effet de la grande lutte engagée par Claudél au lendemain de sa conversion pour tirer au clair dans son esprit les notions de *Fatum* et de *Vocation* ; une exigence dont l'antinomie l'obsèdera tout au long de ses premiers drames et qui est au cœur de sa pensée religieuse. D'Oreste à Cébès et à Tête d'or il y a un lien, nous dit Pierre Emmanuel, celui « d'un *fatum* transmué en appel divin ». Il aura fallu à Claudél ce corps à corps avec Eschyle pour lier les puissances infernales acharnées à détruire l'âme du jeune converti. Dans sa traduction de l'Orestie Pierre Emmanuel voit « une descente aux Enfers ». Mais avec Claudél l'aventure d'Oreste débouche. Elle devient « l'histoire d'un homme libre dans son rapport avec Dieu ». Pour Pierre Emmanuel, l'Orestie de Claudél est « un acte spirituel qui clôt un monde et en annonce un autre » et sans pour autant que le traducteur soit jamais sorti du texte dont les circonstances ont voulu qu'il nous livre la clef. Seul un poète comme Pierre Emmanuel pouvait saisir, comme il l'a fait pour nous, le travail de *devin* que fut celui de Claudél au contact de ce chef-d'œuvre de la littérature antique, où il se trouve, nous dit Pierre Emmanuel, comme « investi par la parole ». Le Verbe en jaillira spontanément et les paroles sublimes d'Athéna à la fin des Euménides sont un chant de délivrance, dont on dirait qu'il attendait Claudél pour que le message dont il est nourri trouve sa pleine résonance et sa pleine signification.

Devant « la simplicité terrifiante », selon les mots mêmes de Claudél, et « l'énormité abrupte » de la trilogie eschylienne, on comprend que l'attitude du poète, qui s'y était replongé pour en renaître, ait été celle de la plus totale admiration.

C'est dans la même perspective philosophique que Pierre Emmanuel se place dans son étude sur le personnage de Lâla dans *La Ville*. Là encore c'est de l'affrontement du poète avec une parole qu'il s'épuise à incarner qu'il s'agit. Tout est soufflé chez Claudél au cœur d'un « débat fondamental ». Dans *La Ville*, constate Pierre Emmanuel, « il n'est pas un personnage qui ne soit totalement ce qu'il doit être », c'est-à-dire « un homme aux prises avec sa sublime folie ».

Entre les quatre hommes en scène dans ce drame, où il faut voir les multiples aspects d'un seul personnage qui cherche, nous dit Pierre Emmanuel, à faire peau neuve, une femme circule, qui est l'image de l'âme humaine par la vertu de la soif qu'elle allume en chacun de nous comme par celle de la Parole dont elle est le lointain écho. Peu importe à Lâla de comprendre l'amour, elle *l'est*, et l'enfant du songe de Cœuvre « qui prend

chair en son sein ne saurait être », nous dit Pierre Emmanuel, qu'un échec dans la mesure même où il cherchera à traduire en réalités humaines la folie d'une mère où il nous faut voir « la preuve que l'absolu échappe au monde ». Làla est vraiment « la promesse qui ne peut être tenue ». Elle est vraiment « la vérité avec le visage de l'erreur ». Et malheur à celui qui cherchera à démêler l'une de l'autre !

Le livre de Pierre Emmanuel est une contribution enrichissante à l'intelligence de l'œuvre de Claudel comme à celle de la Vérité transcendante dont cette œuvre n'a jamais voulu être que l'instrument.

Pierre CLAUDEL.

François VARILLON : *Claudel*. Desclée de Brouwer, coll. « Les Ecrivains devant Dieu », Paris 1967. Un vol. 10×17, 144 p., 4,95 F.

Auteur, voilà déjà plus de trente ans, d'une pénétrante étude sur Claudel (*Etudes*, 5 et 20 mai 1935), naguère chargé, avec l'assistance de Jacques Petit, d'éditer dans la Bibliothèque de la Pléiade, pourvu de tous les éclaircissements nécessaires, ce qu'on appelle, faute d'un mot moins inadéquat, le *Journal* du poète, dont le premier des deux volumes paraîtra en septembre 1968, le R.P. Varillon était sans conteste aujourd'hui le plus qualifié pour nous offrir un *Claudel devant Dieu*. Le voici donc, en quatre-vingt pages très denses, subtiles mais lumineuses, d'une admirable langue, où l'amour, le respect et la lucidité conduisent la plume.

L'ouvrage — en cela plus neuf qu'il ne paraîtrait d'abord — suit docilement la chronologie, la longue *histoire* du poète ; l'auteur s'en excuse, non par modestie critique mais trop conscient du mystère personnel qu'on ne peut que cerner : « Sur *Claudel devant Dieu*, la *Cantate* et les méditations sur la Sainte Vierge disent plus — et autre chose — que le cheminement d'*Animus*, tel que l'histoire et la psychologie le peuvent décrire ». Mais celles-ci disent déjà beaucoup... Soumettant l'enfance et la jeunesse de Claudel aux grilles interprétatives de la psychologie moderne (ce qui curieusement n'avait jamais encore été tenté, et il est bon que ce le soit par un prêtre tel que le P. Varillon, avec une discrète prudence), l'auteur précise le sens de ses relations avec le père, la mère et surtout la sœur éblouissante de beauté et de génie, Camille, dont il suggère que la figure est, dans la genèse de l'univers claudélien, au moins aussi importante que celle de l'Ysé du *Partage*, la Rose à laquelle il « n'échappera pas » (*Cant. de Palmyre*).

Sur la première étape de la conversion, celle de la Noël 86 à Notre-Dame, comment ne pas lire les textes (« Un seul thème : le Tu ») avec les yeux du P. Varillon et n'y pas voir la révélation réellement *neuve* qui terrassa le jeune disciple de Renan, la naissance d'un « être nouveau et formidable » — et non pas, comme le prétendait Henri Guillemin, un simple retour à la foi de son enfance ? Entre les deux étapes suivantes, Noël 1890 (retour à l'Eucharistie) et l'« affreuse nuit de la Sexagésime » (1905) à Foutchéou (où, au sortir de la crise du *Partage*, il a « foulé le raisin dans son délire » et marché « d'un mur à l'autre en éclatant de rire », Satan le « vannant dans son crible »...), un autre seuil est franchi, dont le P. Varillon précise l'importance, moment de l'« assumption du destin par la liberté » : en juillet 1895, « dans une chambre d'hôtel à Shanghai », Claudel passe définitivement sur la « banquette avant », rompt irrémédiablement avec l'homme ancien : « La séparation a eu lieu, et l'exil où je suis entré me suit »...

L'exposé des années méridiennes, 1899-1905, est riche des précisions et des documents neufs qu'offre le *Journal* (et notamment la belle lettre de l'Abbé Villaume, qui écrit à son dirigé, le 3 décembre 1903, que Dom Besse l'attend à Ligugé pour Pâques, en son « noviciat (qui) se remplit de jeunes

gens comme vous qui lui donnent les meilleures espérances »... Mais à Pâques, Claudel sera encore en Chine, et Ysé ne le quittera que le 1^{er} octobre 1904).

Après quoi, après le mariage lyonnais, on peut regretter que l'auteur avance d'un pas trop rapide dans la « terre de l'après-midi » du poète : alors que chacune des œuvres de la période 1886-90 faisait l'objet d'une analyse précise et éclairante, il lui suffit d'une dizaine de pages pour couvrir les cinquante dernières années de Claudel, et le *Soulier*, pour ne citer que lui, n'est évoqué qu'en quelques lignes. Esquissant et justifiant un peu bien vite la pensée du poète *de matrimonio*, il ne convainc guère... Mais les limites de la collection, il est vrai, sont un lit de Procuste dont le savant Jésuite dut souffrir tout le premier...

Tel qu'il est, ce petit livre fourmille pourtant de détails neufs et suggestifs : sur la filiation évidente (mais dont il est surprenant que Guillemain ne l'ait pas décelée dans le chapitre « Claudel et Zola » de son *Zola, légende et vérité*) entre la Pauline de *la Joie de vivre* et Violaine, « antitype de Camille (Claudel) » ; sur les repentirs du *Journal* à propos de Renan (p. 30), de Proust (p. 59) (mais on eût aimé en savoir les dates) ; sur l'influence de Wagner (pp. 21, 34), auquel le P. Varillon porte autant d'amour compétent qu'au poète des *Odes*... Et, tout bref qu'il est, son chapitre sur « Claudel et la Bible » est une parfaite réussite, que couronne ce jugement, pour ôter aux écrits exégétiques, trop méconnus encore, l'étiquette facile d'« écrits de vieillesse » « La joie naguère choisie demeure et règne à la pointe de la liberté créatrice ».

Claude MARTIN.

Paul CLAUDEL, 4 : *L'Histoire*. Revue des Lettres Modernes n^{os} 150-152. Paris, 1967. Un vol. de 120 pages. 12 F.

C'est un domaine immense et passionnant que celui dont ce quatrième cahier Claudel de la *Revue des Lettres Modernes* entreprend la reconnaissance, et on ne saurait trop féliciter Jacques Petit et ses fidèles collaborateurs de l'avoir abordé avec autant de franchise et de hardiesse ; ils ont eu à cœur, d'autre part, d'éviter l'éparpillement et de replacer d'utiles recherches de détail dans des perspectives absolument centrales ; il est fort heureux, enfin, que cette recherche collective n'ait pas porté seulement sur les drames historiques mais aussi sur les premiers drames, mythes plutôt qu'histoire, et sur l'œuvre exégétique, encore si mal connue et si injustement dédaignée.

Sans doute, la *Trilogie* et le *Soulier de Satin* devaient trouver ici leur place. M. Henri Gouhier consacre à la première quelques pages denses et pénétrantes : après avoir esquissé la définition d'un théâtre historique, il répond à la question que posait naguère M. Jacques Schérer : un théâtre historique existe-t-il en France ? Il y a le drame claudélien, et lui seul. Seul Claudel a voulu donner, notamment dans la *Trilogie*, une interprétation de l'histoire comparable aux « Histories » de Shakespeare. Cette interprétation, Henri Gouhier en rappelle avec beaucoup de pertinence les grandes lignes, il définit très bien les sentiments complexes de Claudel à l'égard de ce XIX^e siècle, si différents de ceux d'un Maurras, et cet article constituera une brève mais parfaite introduction aux représentations que nous annonce la Comédie-Française.

Le Soulier de Satin, « parabole historique », est étudié dans une perspective plus érudite par Anne-Marie Mazzega : travail précieux, qui nous révèle, entre autres choses, l'origine du surnom Ochiali, la réalité historique du personnage d'Almagro et celle d'une expédition grammaticale en Amérique qui a pu cautionner l'épisode burlesque de la navigation de don Léopold-Auguste. Sur les anachronismes volontaires, sur le choix symbo-

lique des lieux et de l'époque, on trouvera des aperçus fort intéressants, présentés dans un style vif et coloré.

Plus inattendue, peut-être, apparaîtra la communication de Jean-Claude Morisot *L'Histoire et le Mythe dans Tête-d'Or*. Poursuivant ses réflexions sur ce drame (1), il montre qu'il constitue apparemment une négation de l'histoire, puisque Tête-d'Or veut en immobiliser le cours, mais que cet effort est un échec : Tête-d'Or est lui-même créateur d'histoire, comme Alexandre, César ou Napoléon. Puis l'auteur nous montre ce jeune poète farouchement individualiste « assumant son époque » plus qu'on ne le penserait. Il montre enfin Claudel oscillant « entre deux rêveries éternelles, celle de la grâce et celle de la conquête, celle du repos et celle du mouvement ». Suit une riche méditation sur le sens chrétien de l'histoire. Très belle explication, — trop belle peut-être, car elle accorde un tel privilège à cette méditation sur le sens de l'histoire qu'elle fait un peu oublier le caractère profondément personnel du drame, et aussi son inachèvement, l'ambiguïté involontaire, nous semble-t-il, de sa dernière partie. Drame « antérieur à la Révélation », disait Jacques Madaule : s'il est impossible de situer dans le temps historique ce mythe intemporel, l'expression nous paraît psychologiquement juste. Claudel avait-il dès cette époque un tel souci de l'histoire et de sa signification, avec cette « indifférence prodigieuse à l'autre » (p. 13) qui caractérise son adolescence révoltée ? Avait-il déjà si pleinement et clairement perçu que par la Croix « l'échec humain a été marqué du sceau divin » et que la Croix « figure l'intersection de l'histoire et de l'éternel » ?

Sous le titre *Der Krieg*, Pierre Brunel analyse « la méditation claudélienne sur l'antagonisme franco-allemand ». D'innombrables références, une grande sûreté de jugement lui permettent d'étudier hardiment cet aspect important, parfois irritant, de l'œuvre de Claudel, d'écarter au passage avec vigueur l'idée d'un Claudel nationaliste et même belliciste, et surtout d'aboutir à un exposé remarquable de la philosophie de l'histoire claudélienne, telle qu'elle se dégage notamment de ses deux grands commentaires de l'Apocalypse.

C'est encore aux commentaires de l'Apocalypse que s'attache Jacques Petit, notamment au plus ancien, à ce chef-d'œuvre poétique, récemment révélé par ses soins, qui s'intitule *Au Milieu des Vitraux de l'Apocalypse* (2). Claudel lit la Bible suivant une sorte de « retour en arrière », en partant de son « aboutissement », de sa clé, qui est l'Apocalypse ; et celle-ci est également la clé qui permet de déchiffrer cette « longue phrase musicale » de l'histoire humaine, répétition figurative et dialectique des trois événements surnaturels majeurs : la Chute, l'Incarnation et le Jugement dernier. Chemin faisant, Jacques Petit fait un excellent parallèle entre Claudel et Bloy, amorce, à propos de l'interprétation des lettres aux sept Églises, une étude comparative des deux grands commentaires complétés par l'Introduction et les deux Excursus plus tardifs, propose une analyse du symbolisme de l'édification et de la destruction de la Ville, soulève enfin le principal problème que pose la lecture claudélienne de l'histoire : comment concilier répétition et progrès ?

Des notes complémentaires sur *La Ville* et sur les « anachronismes de Claudel à propos de la Guerre de Cent Ans » et une bibliographie complète des publications de l'année 1966 achèvent de faire de ce petit volume un ouvrage précieux que tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Claudel voudront posséder.

Jean-Noël SEGRESTAA.

(1) J.-Cl. Morisot : *Tête d'Or ou les Aventures de la Volonté*. Revue des Lettres Modernes n° 44-45, Paris, 1949.

(2) *Au milieu des Vitraux de l'Apocalypse*. Paris, Gallimard, 1967.

Léon EMERY : *Trois poètes cosmiques: Gœthe, Hugo, Claudel*, 15 F ; *Claudel*, 15 F. Publications de « Les Cahiers Libres », 240, cours Emile-Zola, 69- Villeurbanne.

Notre monde est affligé de débilité spirituelle, or la leçon des maîtres est le meilleur correctif à ce symptôme de décadence, car par delà la diversité des formes et des itinéraires spirituels, s'affirment des retours obstinés vers des constantes et des modèles qui postulent une finalité, ouvrant ainsi la porte à l'espérance. Mais on n'entre pas toujours de plain-pied dans les sphères successives de la compréhension de la beauté. Il est nécessaire qu'un médiateur éclaire les intuitions confuses du lecteur ou de l'auditeur, pénètre le sens des symboles, communique en un mot sa propre expérience en lui conférant un pouvoir contagieux.

C'est la mission qu'assume depuis quinze ans Léon Emery pour les lecteurs de ses « Cahiers Libres ». Il était naturel que le robuste génie de Paul Claudel, propre au plus haut point à exorciser les maléfices du siècle, eût sa place dans une galerie où figurent Shakespeare, Corneille, Molière, Gœthe, Rousseau, Beethoven, Balzac, Hugo et Wagner.

Déjà dans un premier ouvrage intitulé *Trois Poètes cosmiques*, Léon Emery avait tracé une esquisse générale de l'œuvre de Paul Claudel et de son évolution, en le rapprochant de Gœthe et de Hugo, ou bien, comme on voudra, en le confrontant avec eux ; cette première approche déjà fort poussée puisque Claudel occupait à lui seul la moitié du livre, marquait surtout l'adoption d'un point de vue et peut-être d'une échelle de valeurs. Il est des poètes qui se réfugient dans la pénombre de leur moi intime ou exclusif et ne consentent à voir que leurs rêves ; il en est d'autres qui étreignent avec ferveur l'immense réalité et se sentent tenus de divulguer une représentation du monde en rapport avec les questions éternelles.

Mais Léon Emery a jugé que la signification majestueuse et convaincante d'une œuvre aussi riche que celle de Claudel, exigeait qu'il lui consacrat une nouvelle étude. Il adopte alors délibérément la méthode qui consiste à partir du tout pour aller au détail et revenir finalement à la synthèse. Il place d'abord le poète au centre de l'Univers et tente de définir les coordonnées de sa représentation du monde, vision cosmique et physique qui peut se symboliser par l'image axiale du mât ou de l'arbre auquel se suspend l'harmonie des choses, vision métaphysique née dans la cathédrale et qui habitue le regard à la contemplation. Ces deux termes bien définis et leur convergence ou leurs correspondances, dûment analysées, il devient licite de monter degré par degré l'échelle des grandes constructions harmoniques ; à la base une sorte de géographie visionnaire qui est aussi lecture d'un plan divin et qui se prolonge par une sociologie où l'on voit naître les peuples et les cités. Puis l'on passe à l'examen des créations humaines en partant de l'architecture qui révèle les lois du microcosme, en s'élevant vers la peinture, la musique et la poésie, ce qui motive au passage une comparaison précise de la poétique de Valéry avec celle de Claudel, ainsi que l'examen des vues du second sur le théâtre, la mise en scène et la sythèse des arts. Il n'est pas question de s'en tenir à une revue des opinions du poète, tout convergeant, comme il se doit, vers la philosophie et la religion, celle-ci étant considérée successivement comme un fait et comme une mystique.

Ainsi, on a d'une part emprunté à Claudel quantité de vues qui ont objectivement grande valeur, d'autre part on a montré combien il serait injuste et vain de contester au génial poète, au maître des symboles, à l'inspiré, plein droit d'exploration des domaines de la pensée claire jamais reniée mais toujours transcendée.

F. GIRAUD.

Marie-Madeleine FRAGONARD : *Tête d'Or* ou *L'imagination mythique chez Claudel*, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles. 1967.

Chantal SARRASIN : *La signification spirituelle de « Tête d'Or »*, Publications de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Travaux et Mémoires, XXXIX, 1966.

Tête d'Or, depuis quelques années, attire tout particulièrement l'attention des claudéliens ; retour bien naturel aux origines : chez un poète, les premières œuvres ont quelque chose de fascinant ; ne recèlent-elles pas souvent, dans leur maladresse où leurs contradictions, des secrets que masque mieux, plus tard, l'écrivain devenu plus habile. En quelques années — et j'en oublie certainement — ont paru *Tête d'Or* ou *Les aventures de la volonté*, de Jean-Claude Morisot, trois articles dans la *Revue des Lettres Modernes*, en 1966 *La Signification spirituelle de « Tête d'Or »*, par Chantal Sarrasin et tout récemment « *Tête d'Or* » ou *L'imagination mythique chez Claudel*, de Marie-Madeleine Fragonard. C'est de ces deux ouvrages récents que je voudrais parler ; j'ai attendu pour cela que le second fût paru. L'opposition est en effet intéressante : le dessein de Chantal Sarrasin est de nous prouver que *Tête d'Or* est une œuvre déjà chrétienne, Marie-Madeleine Fragonard veut démontrer qu'il est tout entier dominé par une imagination païenne. Contradiction stimulante !

M.-M. Fragonard étudie *Tête d'Or* en se refusant à considérer ce drame comme un point de départ ; elle y saisit au contraire un aboutissement : ne traduit-il pas, de l'aveu même de Claudel, cette dernière crise avant la conversion ? A la veille de la soumission définitive, il n'est sans doute pas « *le plus près de céder, mais le plus loin au contraire* », observation fort juste ; *Tête d'Or* est « *le dernier mouvement de révolte et le plus violent* ». Le sens de l'œuvre est païen ; il apparaît que Claudel nous y raconte une « *très ancienne histoire* », « *un mythe* », « *celui du héros conquérant et libérateur* ». Le propos de l'auteur est d'étudier ce héros, dans ses origines d'abord ; le chapitre intitulé « L'héritage de *Tête d'Or* » nous apporte des comparaisons connues, avec Rimbaud, avec Wagner (celle-ci, notons-le, souvent citée, mais peu étudiée avant cet ouvrage), d'autres plus inattendues, à peine soupçonnées, avec Maldoror et l'épopée romantique. Ce n'est pas à vrai dire une étude des sources, mais une série de rapprochements qui nous aident à saisir une atmosphère. A partir de là, le héros se définit, il est comme tous ceux dont Claudel s'inspire, un rédempteur ; son ambition est « *la restauration du monde* ». Lié à des thèmes très anciens et très profonds, thèmes solaires, thèmes de « *l'éternelle renaissance* »... il rappelle « *Prométhée, Siegfried et Zarathoustra* » ; sa mort est un sacrifice. Il y a bien dans cette œuvre, note l'auteur, qui ne les ignore pas, « *quelques symboles vraiment chrétiens mais dispersés et qui n'arrivent pas toujours à s'accorder nettement avec le dessin mythique plus cohérent* ». La démonstration est séduisante, et ce que nous savons de la situation psychologique de Claudel à cette époque confirme assez heureusement cette interprétation.

L'autre étude, sans se limiter à l'analyse des symboles chrétiens, tend à une toute autre conclusion. *Tête d'Or* représente « *l'échec de l'homme sans Dieu* », et le héros en est d'ailleurs souvent chrétien sans le savoir. Ch. Sarrasin mène son enquête de manière assez systématique, étudiant la structure du drame, le « *verbe dramatique* », la signification spirituelle qui s'en dégage ; qu'elle apparaisse volontairement indiquée par Claudel ou non. Il faut reconnaître qu'à s'en tenir à ce développement seul, on se laisse convaincre aussi. Ici encore, le mouvement contradictoire n'est pas négligé, le drame de « *Tête d'Or est celui du désir* », mais « *ce désir, à l'ultime moment converti en don d'amour le sauvera* » ?

* **Claudel 2**, « Le Regard en arrière » : F. Paoletti, « Les deux versions de **Tête d'Or** », Pierre Brunel, « **Tête d'Or** 1949 » ; **Claudel 4** : Jean-Claude Morisot, « Le Mythe et l'histoire dans **Tête d'Or** ».

On pourrait se demander si tout le débat ne se limite pas à l'impossible interprétation de la mort du héros. Faut-il retenir des dernières paroles du Roi, cet acquiescement : « *Une odeur de violette excite mon âme à se défaire* » ? ou l'apostrophe violente :

« *Je meurs. Qui racontera*

Que, mourant, les bras écartés, j'ai tenu le soleil sur ma poitrine comme une roue. »

Le sacre de la Princesse doit-il apparaître seulement comme une restitution du pouvoir à l'héritière légitime, ou comme l'accueil fait par Tête d'Or à la Sagesse, à la Grâce ? La mort de celle-ci signifie-t-elle sa disparition « *avec Tête d'Or, dans l'amour de Tête d'Or* » ? ou au contraire Tête d'Or acceptant enfin Dieu ? Faut-il en somme lire dans cette dernière scène la conversion de Claudel, ou doit-on la repousser jusqu'au III^e acte de *La Ville* ? Ch. Sarrasin conclut dans le premier sens, M.-M. Fragonard dans le second.

La Ville et la révolte qu'elle traduit, ne constituent pas un argument ; dans ces quatre années, de 1886 à 1890, l'évolution de Claudel n'a pas été linéaire ; on sait au reste qu'il tenta de se confesser dès Noël 1889, ce qui implique une soumission, suivie d'un nouveau refus, dont serait née *La Ville*. D'ailleurs, et on le regrette un peu, les deux auteurs mêlent la première et la seconde version, ce qui ne fait qu'ajouter aux difficultés. Ainsi M.-M. Fragonard, qui s'appuie surtout sur la première, voit dans le thème de l'arbre (II^e version, I) une image qui sert son propos plus que la vision de Tête d'Or terrassée ; tandis qu'étudiant le drame de l'échec humain, Ch. Sarrasin va chercher dans la seconde version — elle le dit clairement — l'essentiel de ses arguments. F. Paoletti, dans un article de la *Revue des Lettres modernes* a montré précisément que Claudel développe alors cet aspect, qu'il insiste sur le sens religieux de son drame. Sans doute faudrait-il prendre garde davantage à ce point.

Il n'en reste pas moins qu'il y a deux manières de lire *Tête d'Or* ; comme le note M.-M. Fragonard, il y a « *superposition d'une philosophie et d'un fond d'images empruntées à des traditions poétiques* ». Selon que l'on accorde plus d'importance à telle ou telle scène, le drame prend un sens différent : Tête d'Or terrassé, la scène des veilleurs, l'arrivée de la Princesse et le crucifiement final imposent une vision religieuse du drame, tandis que presque toutes les autres scènes nous ramènent en effet aux mythes. La recherche, plus originale, de M.-M. Fragonard suggère bien des interprétations intéressantes — on pourrait en rapprocher l'article récent de J.-C. Morisot, dans la *Revue des Lettres Modernes*. Cette manière de voir *Tête d'Or* est certainement très heureuse.

Mais je crains que son propos ne l'entraîne : la scène des veilleurs est-elle une représentation « du monde chrétien dans une vision blasphématoire » ? Si Claudel évoque « *la niaiserie des petits livres* », est-ce la religion qu'il repousse ou une certaine attitude religieuse, que bien plus tard il condamnera dans « *Le goût du fade* » ? L'imagination païenne, sur laquelle il est juste d'insister, n'implique pas nécessairement que Claudel refuse toute religion ; elle domine encore la 1^{re} version de *La Ville*, jusque dans son 3^e acte, tout religieux. L'échec humain me paraît être malgré tout la leçon à tirer du drame, même si reviennent ensuite les mouvements de révolte. Tête d'Or est vaincu, il cède à la Princesse, mais que d'avatars il connaîtra encore, après la conversion, jusqu'à Rodrigue, ou plutôt jusqu'à Camille, obsédé lui aussi par le soleil, ou à cet Almagro que Rodrigue enverra mourir « *seul, au sommet du monde... sur le grand plateau d'où tous les fleuves descendent* ».

Jacques PETIT.

D.-W. WILLEMS : *Ce cœur qui m'attendait* (Dona Musique et l'amour. De la note unique à l'accord final). Editions SODI, Bruxelles, Amiens. 1967. 133 p.

Sous ce titre bien choisi, Dom W. Willems s'attache à un personnage du théâtre de Claudel, Dona Musique, qui incarne la joie claudélienne dans ce qu'elle a de plus pur et de plus exaltant. Dona Musique, c'est l'âme humaine parfaitement accordée à la création divine dans un état de suspens et de bonheur proprement ineffable, l'âme humaine à cet instant de l'année, qui fait le thème de la *Cantate à trois voix* où « tout atteint le sommet et demande à n'être plus », l'âme humaine « prête à être cueillie ». Le bonheur de Dona Musique n'est déjà plus de cette terre. Dom Willems étudie « de la note unique à l'accord final » ce qui fait la richesse de ce personnage harmonieux qui est à Prouhèze ce que Violaine est à Mara. Je voudrais voir dans ce livre une invitation à pousser plus loin la recherche de son auteur, qui s'attache plus à la place de Dona Musique dans *le Soulier de Satin* qu'à celle qu'elle occupe en fait dans toute l'œuvre et la pensée du poète. Les derniers chapitres abordent ce sujet ; ils sont loin de l'épuiser. On peut être reconnaissant à Dom Willems d'avoir ouvert une piste qui devrait nous mener très loin. On ne saurait trop encourager ceux qui voudraient s'y engager à leur tour.

P. C.

Marie-Louise TRICAUD : *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*. Ed. Droz, Genève, 278 pages. 1967.

Le Baroque fut le climat de la pensée et de l'imagination claudélienne. Paul Claudel se déchaînait dans cette atmosphère de liberté que lui offrait un style d'expression et de vie dont le mouvement et le changement constituent la base et qui ne recule ni devant l'illimité ni devant le colossal. Son âme d'enfant s'épanouissait dans cette *antigravitas* qu'il comparait à un « éclat de rire doré ». Le triomphalisme est condamné de nos jours, mais Claudel n'aurait pas eu de peine à le défendre en lui donnant son sens véritable, à savoir l'expression liturgique d'une joie proprement irrépressible. Claudel, comme aux plus grandes époques de la Renaissance, a mobilisé tous les moyens mis à sa disposition pour louer Dieu et célébrer sa gloire : l'histoire, la géographie, la science, « l'abondance, la variété, la liberté, la révolte, la couleur, la musique » et le péché lui-même. *Etiam peccata*.

Marie-Louise Tricaud dans un ouvrage publié avec le concours du C.N.R.S., s'est attachée à cette notion du baroque dans le théâtre de Paul Claudel. Elle s'y attache sous les trois aspects des thèmes, du jeu et de la langue. Elle le fait à grand renfort de citations (un peu trop peut-être) et sa démonstration est convaincante. C'est dans cette grande tradition du baroque que toute l'œuvre de Claudel s'inscrit : œuvre vécue où tout se passe in vivo. Et la langue de Claudel elle-même est une langue parlée qui vient du souffle donné par Dieu en naissant : le même souffle qui gonfle les draperies de l'architecture baroque. Il s'en dégage un accent, « une impression de beauté et de plénitude » qui ne trompent pas.

Le livre de Marie-Louise Tricaud se présente comme un excellent glossaire, aux dépens peut-être d'une analyse de la notion de baroque elle-même qui mériterait d'être serrée de plus près dans ce qui la caractérise et la différencie.

P. C.