



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 31, 1968 – 3, p. 12-14

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15683-3.p.0020](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15683-3.p.0020)

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

Formes et Figures, Cahier canadien Claudel 5, Editions de l'Université d'Ottawa, 1967.

Les Cahiers canadiens sont très vite devenus l'une des publications qu'attendent les Claudéliens. Les précédents étaient riches, documentés, intéressants, et celui-ci ne déçoit pas. Trois études que réunit une intention commune d'interrogation en quelque sorte marginale de l'œuvre, en forment l'essentiel. Elles portent sur *La muraille intérieure de Tokyo*, le personnage de Dona Musique et *Le Jet de Pierre* ; deux au moins de ces articles touchent à des œuvres mineures ; mais Eugène Roberto n'a pas tort de penser que l'on peut trouver là des clefs pour l'ensemble de l'œuvre claudélienne, ou faire du moins d'intéressantes découvertes. Je dirais volontiers, prolongeant cette affirmation, que chez Claudel tout est au centre ; je veux dire que tout point de vue, si étroit soit-il en apparence, ouvre des perspectives immenses, tant est grande la cohérence de l'œuvre claudélienne. Ceux-ci étaient bien choisis. Le commentaire de *La muraille intérieure de Tokyo* — douze brefs poèmes composés pour être imprimés, dans l'édition japonaise, « au verso de *Sainte Geneviève* », — est d'une remarquable finesse. Réjean Robidoux en montre aussi bien l'originalité — une réflexion mallarméenne, presque à la manière de Valéry (que Claudel lit à cette époque), sur la création poétique —, que la parenté profonde avec d'autres œuvres, à propos des images de la muraille et de l'eau tout particulièrement. En étudiant le personnage de Dona Musique, Pierre Angers a voulu montrer non seulement sa signification symbolique : elle est l'âme profonde, mais son rôle ; Musique donne à l'aventure de Rodrigue et de Prouhèze son sens véritable, elle contraint le spectateur à écouter la voix d'Anima, la voix de la Sagesse. On regrette toutefois que ce point de vue fasse un peu perdre au personnage sa « vie » ; dona Musique est aussi, tout simplement, l'amour heureux, introduit comme contrechant dans ce drame de l'amour sacrifié. Eugène Roberto s'est intéressé pour sa part à ce texte « ignoré et secret », *Le Jet de Pierre*, « suite plastique » tardivement composée et demeurée longtemps inédite. Serais-je allé aussi loin qu'il ne l'a fait, dans le commentaire ? Je ne crois pas. Mais tout est juste dans la genèse et l'analyse qu'il donne de ce poème négligé. Tout au plus aurait-on aimé à voir poursuivre certaines comparaisons : les deux mains liées qui font le signe de la croix, c'est le geste même dont est né *Jeanne d'Arc au Bûcher*, a dit Claudel. Ne fallait-il pas accorder aussi plus d'importance au théâtre japonais dans la genèse ; c'est le nô qui a révélé à Claudel la valeur du geste lentement accompli, prenant sens et valeur dans une sorte de décomposition du mouvement. Pourquoi ne pas faire figurer dans la chronologie (pp. 76-77), *Le Festin de la Sagesse* (1934) et son commentaire, écrit au début de 1938 : « Un essai d'adaptation du nô japonais » ? Certaines idées de ce texte éclairent *Le Jet de Pierre*.

Les notes ne sont pas moins intéressantes ; celle d'Eugène Roberto sur « Le théâtre chinois de New-York en 1893 » fixe un point d'histoire encore inconnu et laisse entrevoir des influences jusqu'ici à peine soupçonnées ; Bernard Robert et Réjean Robidoux étudient les relations de Claudel avec une admiratrice amie, Henriette Charasson, et un ennemi irréconciliable, Roger Martin du Gard ; on connaissait tel épisode, on devinait les divergences profondes, R. Robidoux les reprend pour apporter des éléments nouveaux. Ainsi la profondeur et la variété, qualités souvent contradictoires, s'unissent ici sans se nuire, ce dont il faut louer Eugène Roberto qui anime cette publication.

Jacques PETIT.

— Quelques précisions sur *Les Vitraux de l'Apocalypse*.

Le compte rendu, en forme de dialogue, qu'Eugène Roberto fait des *Vitraux de l'Apocalypse*, dans le 5^e Cahier Canadien Claudel, invite à fournir quelques précisions. On ne peut répondre à toutes les questions posées, mais peut-être est-ce utile, ou nécessaire, de le faire lorsqu'il s'agit de l'édition même et des règles suivies. D'autres lecteurs peut-être attendent les mêmes renseignements.

La copie de 1932 est bien constituée par les quatre « cahiers » dont il est question dans les notes ; si nous avons pris pour base, en l'indiquant, une dactylographie, c'est qu'elle datait de la même époque et avait été relue et corrigée par Claudel ; sans doute avait-il envisagé une publication et préparé son texte. Evidemment, la vérification a été faite, les passages douteux corrigés suivant le manuscrit, mais les quelques modifications apportées par Claudel sur la dactylographie ont été maintenues. Ainsi le texte publié est-il celui qu'il a voulu définitif.

En 1939 et 1940, Claudel a porté sur le manuscrit certaines remarques et annotations (elles figurent dans l'édition des *Œuvres complètes*, tome XXVII). A la même époque remonte la note finale — datée dans l'édition — et la table des matières établie par Claudel pour son usage personnel : en 1940 il commence son second commentaire : *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* ; il aura voulu retrouver facilement dans les cahiers de 1932 certaines de ses interprétations antérieures.

L'existence de remarques, de textes figurant sur les pages de gauche des Cahiers et donnée, dans l'édition, en fin de volume, pour des raisons d'ordre pratique, n'indique pas, je crois, un inachèvement du texte. Ce sont, au sens le plus traditionnel, des *notes* ; le poète y a placé ses références, ses textes apportés comme preuves, les digressions qui auraient alourdi le dialogue. Rien ne permet de penser que, dans une reprise postérieure, il eût tenté de les intégrer dans le texte. Tout au contraire.

Reste le problème chronologique. Je réponds à une critique de détail, ou plutôt je précise une note peut-être un peu vague. Le début du chapitre VIII évoque en effet l'automne en Amérique — et non pas à Brangues — et raconte un voyage fait en septembre 1929. Claudel donne bien cette date ; mais — et c'est le sens de la note — il fait allusion, dans la même page, à un télégramme qui l'a soudain appelé en Amérique et cet événement remonte à 1928. Détail qui pose tout le problème de datation. Claudel a pu mêler — et il l'a certainement fait — des événements d'époque différente dans ce même chapitre. Tout détail du texte retrouvé dans le *Journal* ou dans des lettres indique la date avant laquelle Claudel n'a pu écrire cette page, mais ne donne jamais la date exacte de composition, d'où l'extrême prudence des remarques faites à cet égard.

Cependant, il est clair qu'une première rédaction est de 1929-1930, ou peut-être de 1928-1930. Les premiers chapitres comportent des allusions précises aux vacances passées à Brangues en 1928 : la rédaction commence alors, ou un peu plus tard. La réflexion sur *l'Apocalypse* toutefois est bien antérieure et son étude systématique remonte à 1927. Cette première rédaction est achevée, comme l'indique Claudel, en juillet 1930.

Mais certains détails attestent des remaniements importants : dans le chapitre XI par exemple, qui contient un détail de 1931, ou le chapitre XIII dans lequel Claudel se donne « 63 ans ». Le chapitre XIV est daté de 1931. Quant au chapitre XII, il fut nécessairement écrit après le pèlerinage fait à La Salette en août 1930. Les traces sont donc nettes d'un remaniement important fait après juillet 1930 et poursuivi en 1931. Etant données les habitudes de Claudel, il reprit sans doute entièrement son texte, ajoutant certains détails, voire des chapitres entiers. Il est malheureusement impos-

sible de découvrir tous ces détails et ces chapitres ajoutés. La conclusion rapidement donnée au début des notes de l'édition demeure la seule possible :

— La première rédaction fut commencée soit à la fin de 1928, soit au début de 1929, et achevée en juillet 1930.

— La seconde commence sans doute aussitôt (le chapitre X porte la date du 1^{er} janvier 1931) et est terminée vers juin ou juillet.

— La copie porte in fine la date d'août 1932.

Il semble — tant que l'on n'a pas retrouvé les premiers manuscrits — impossible de discerner les éléments primitifs des alluvions successifs. En multipliant les confrontations, comme celle que fait, fort justement, Eugène Roberto avec les lettres à Agnès Meyer, sans doute apportera-t-on quelques précisions, sans espérer obtenir une certitude.

J. P.

Lauro-Aimé COLLIARD : *Présence de Claudel*, avec un inédit (estratto da *Culture Française*, Bari, XIII, 4, 1966, 14 pages) et *Claudel traducteur de Patmore*, avec un inédit (*ibid.*, XIV, 6, 12 pages).

Il est sympathique de voir un chercheur italien consacrer, coup sur coup, deux essais de Claudel, simple préambule, nous assure-t-il, d'une série plus longue. Le premier se présente comme un compte rendu du livre d'André Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, qui sert de prétexte à une présentation, sommaire sans doute, du poète, et à des digressions diverses. L'une d'entre elles laisse prévoir l'étude suivante et livre quatre lignes de l'inédit qu'elle reproduira intégralement. Il s'agit d'une lettre de Claudel à la poétesse anglaise Alice Meynell, datée du 22 septembre 1911, et où il est question de Coventry Patmore. L'essentiel a sans doute été dit à ce sujet dans les lettres à Gide, à Valéry Larbaud, et surtout dans la lettre au P. Ubald d'Alençon reprise dans *Positions et Propositions*. Claudel répète ici dans quelles circonstances il a découvert *The Unknown Eros* (mais la lettre permet de préciser qu'il l'a lu dans l'édition de 1897 et que le volume lui appartenait) et quelles sont, selon lui, les idées majeures de Patmore : l'idée du monde fini, la profonde homogénéité de tous les sentiments humains. Le plus intéressant est cette confidence sur l'art de la traduction :

Vous savez qu'on m'a reproché un manque parfois de fidélité littéraire mais j'ai traduit Coventry Patmore comme je voudrais être traduit moi-même, moins par le dictionnaire que par le cœur, contemplant longuement le texte, en le repensant mot à mot, en recréant les mêmes pensées et en essayant de les rendre ensuite par les mots d'une autre langue.

Vous conviendrez que ce n'est pas une petite affaire de transsubstantier (sic) un pareil poète !

Il faut regretter toutefois que cette lettre nous soit livrée pour la première fois avec tant de coquilles typographiques (« autere », « suffissants ») et dans une publication si confidentielle.

Il est plus curieux encore de voir M. Colliard citer et parfois même reproduire intégralement des lettres à Larbaud en nous les présentant comme des révélations ou comme des résurrections. Le livre de G. Jean-Aubry dont elles sont extraites (*Valéry Larbaud, sa vie et son œuvre*) est encore parfaitement accessible dans le commerce. De plus, M. Marius-François Guyard et M. Alexandre Maurocordato en ont récemment tiré tout le parti possible. M. Colliard semble, à dire vrai, ne pas connaître ces deux ouvrages, les magistrales *Etudes Claudéliennes*, et les *Anglo-american influences in Paul Claudel*, volume plus touffu, mais plein d'aperçus neufs et séduisants. Aussi son étude, loin de nous paraître nouvelle, nous semble-t-elle bien légère et bien insuffisante au regard de celle de ses deux devanciers.

Signalons enfin quelques erreurs de détail : Viélé-Griffin et Gide n'étaient pas encore à la tête de la revue *Antée* quand Claudel y inséra ses traductions (p. 5). La lettre sur Patmore n'est pas « une Conférence sur Coventry Patmore » prononcée à Prague en 1910 (p. 6).

Pierre BRUNEL.