



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 34, 1969 – 2, p. 7-19

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15689-5.p.0015](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15689-5.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.*

© 1969. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

# EN MARGE DES LIVRES

## *Un événement spirituel :* LE JOURNAL DE PAUL CLAUDEL <sup>(1)</sup>

Le journal quotidien de Paul Claudel était attendu comme un événement, une explication de l'homme, de l'œuvre, de l'époque. Plus d'un de ceux qui, depuis quelque années, participent à cette vaste campagne de conquête claudélienne, une des ambitions les plus généreuses de notre jeune école érudite, avait eu la bonne fortune de glaner, ici ou là, de lumineux fragments, grâce à la libéralité des moins ombrageux et des plus obligeants parmi les héritiers d'une grande pensée. Notre désir en était avivé de posséder le texte intégral. Son premier volume, qui vient de paraître, répond à ce que nous espérons, et c'est bien Claudel durant vingt-huit années, de l'ode des *Muses aux Vitraux de l'Apocalypse*, que nous y reconnaissons, éclairé du double reflet croisé de Pindare et de saint Jean. Nous devons aux savants et scrupuleux éditeurs d'y trouver plus encore. Le R.P. Varillon et notre ami Jacques Petit ont mis une connaissance profonde de l'Écriture, des Pères de l'Église, des théologiens médiévaux et modernes, de l'œuvre entière de Claudel, une maîtrise éprouvée et confirmée dans le délicat et épineux travail des appareils critiques, au service de cette prose parfois elliptique, allusive, riche d'autant de lectures que de projets d'œuvres lentement élaborées. Ils ne pourront manquer de nous donner, à la fin du second volume, ce qui nous fait encore défaut et dont ne saurait se dispenser une aussi dense publication : un *index nominum* et un *index rerum*. Car il nous faudra faire le compte des vivants et des morts qui circulent à l'arrière-plan de ces trois décennies, et les thèmes de Claudel, effleurés ou insistants, tantôt rapides comme l'éclair, tantôt repris en *leitmotive* élargis d'année en année, aideront à définir sa réflexion consciente et son *moi* inconscient.

Double registre de la personnalité dont il subordonne la seconde ligne à la première : « *Le cerveau conscient éduquant peu à peu l'inconscient, organisant tout le service des réflexes...* » (p. 224) Ceux qui l'ont écouté attentivement savent par avance qu'il ne l'analysera pas : « *L'hérétique, écrit-il en juillet 1908, ne sait que séparer, couper, briser, disjoindre (l' « analyse », le criticisme). Il sépare du Verbe la chair, il divise, il éloigne, il met à part Dieu et l'homme, la tête et le corps.* » (p. 63). C'est par exception qu'il jettera sur le papier, en novembre 1908, cette observation sur ses facultés : « *Lenteur d'intelligence chez moi et manque de bon sens provient de mon subjectivisme excessif, de sorte qu'au lieu de regarder la chose dont on me parle, je cherche aussitôt en moi-même...* » (p. 74) ; ou encore cet autre diagnostic qui semble livré au Tribunal de la Pénitence (p. 223) : « *Je m'aperçois d'un nouveau défaut qui est la tendance à ne pas prendre mes fautes au sérieux et à leur trouver toujours d'excellentes excuses.* » Ce sont là fragments d'examen de conscience et non confessions publiques ou portraits du peintre par lui-même. Il ne se regardera pas au miroir d'un « égotisme » qui est chez d'autres la maladie, d'ailleurs séduisante et raffinée, du journal intime. Paul Claudel est l'ennemi de l'introspection.

---

(1) Paul CLAUDEL, *Journal*, t. I, 1904-1932. Introduction par François Varillon. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit. Un vol. in-8 de XC, 1.499 p. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

Le R.P. Varillon le rappelle, dans l'introduction : Claudel a dit à Jean Amrouche : « *Rien ne me semble plus faux que la maxime socratique : Connais-toi toi-même. C'est absurde, on ne se connaît pas soi-même parce que le fond de soi-même n'est rien, est le néant. Le vrai moyen de connaissance serait plutôt : Oublie-toi toi-même.* » Et encore : « *C'est très mauvais de cultiver ses sentiments. Il n'y a rien de plus contraire à la sincérité parce que le meilleur moyen de ne pas se connaître est de se regarder... Tenir un journal, se regarder, c'est le moyen le plus certain de se fausser complètement.* » C'est dans ses actions et ses réactions en présence du réel qu'il se révèle à lui-même, se trahit ou se traduit. Il est son œuvre même. C'est là un des principes constants de sa dramaturgie.

Si l'auteur de ce journal a voulu enregistrer dans ces pages son propre drame, c'est à la manière de *L'Annonce faite à Marie*, de *L'Otage*, du *Soulier de Satin* : par la suite des décisions et des démarches, du bien et du mal dans lequel il se définit — le mal lui-même ayant une vertu positive : il est dans ce monde, dit *Le Repos du septième Jour*, un esclave qui fait monter l'eau. Plus encore en cédant aux inspirations dont il n'est pas le maître. En lui aussi Dieu écrit droit « per linhas tortas ». Le moi se subordonne à ce « sur-moi » que l'on appelle la Providence. Aussi ne trouvera-t-on pas ici de ces confidences ou de ces témoignages sur soi-même dont sont faits les journaux intimes de Maine de Biran à André Gide, à Charles Du Bos, en passant par Joubert, le Benjamin Constant du *Cahier rouge*, le Maurice de Guérin du *Cahier vert*, le Barrès des *Cahiers*. Chez eux palpite je ne sais quelle délectation morose à caresser leurs plaies ou une impatiente ardeur à s'affirmer contre le monde. Ils ne veulent pas laisser fuir l'heure qui passe, ni laisser périr ce qu'ils furent ne fût-ce qu'un jour. Paul Claudel nous livrera ses recherches et son expérience plutôt que ses inquiétudes, ses méditations et ses prières plutôt que les vibrations de ses nerfs et les fièvres de ses désirs. Comme le Pascal des *Pensées*. Comme cette Eugénie de Guérin, dont il aimait le journal.

Son moi, cependant, se découvre peu à peu et comme à son insu au long de ces pages. Il se voile et s'avoue à la fois derrière des textes sacrés ; puis, peu à peu, se laisse voir avec confiance et simplicité. Les premières années du journal sont presque toutes données à l'Écriture. Claudel la lit comme une longue phrase d'une seule et même voix, une phrase dont on ne peut séparer les membres : « *Toute la Bible sous les différents auteurs est écrite comme par un seul homme dont on reconnaît le style, la manière, le tour, le mouvement,* dit-il en décembre 1908. *Quelqu'un qui écrit in aeternum. C'est le Père qui parle au Fils. Tout se suit d'un bout à l'autre.* » (p. 77) Il semble que le poète ne la quitte pas des yeux ; il n'ose presque pas penser sans qu'une parole latine l'accompagne ; c'est d'elle qu'il part avant de passer, à la faveur du sens figuratif, à ce qui le touche de plus près et aux événements contemporains. Un perpétuel contrepoint fait alterner l'histoire du peuple d'Israël et celle de Paul Claudel. On peut dire qu'il vit liturgiquement, qu'il fait de ses actes et de ses pensées de chaque jour un véritable office religieux, et, en quelque manière, qu'il célèbre son existence comme l'on célèbre le Saint Sacrifice, avec des chants rituels. L'image n'est pas arbitraire. Elle se trouve ici même : « *Il faut apporter à sa vie, portée par portée, l'intérêt et l'application du musicien qui déchiffre. L'émotion que produit l'apparition d'un nouveau dessin mélodique.* » Ainsi le fidèle le plus humble, en psalmodiant un psaume de David, parle de ses propres besoins et de ses propres deuils. Puis, d'année en année, les citations bibliques s'espacent, leur présence se sent encore, mais moins apparente, alliée à des textes anglais, à des proverbes chinois, à un article de journal, à une rencontre fortuite. Point de dialogues, cependant. Celui qui a écrit les *Conversations dans le Loir et Cher* et cette autre suite d'entretiens, apparemment fictifs, qui composent *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, ne

semble avoir d'interlocuteur que lui-même, comme son irréconciliable adversaire, l'auteur des *Dialogues philosophiques*. Peu d'échos des voix étrangères comme en d'autres journaux qui ont des tons de causeries. Une solitude grandiose aux écoutes des heures et du siècle, mais indépendante du passage rapide des heures, et à l'abri de l'invasion du siècle. Il peut répéter, et il répète après Pascal : « *Je suis seul. Je ne suis pas de Port Royal.* » (p. 81) Il est significatif que les drames mêmes qui traversent son horizon et sa sensibilité, — celui d'où est sorti *Partage de Midi* et sur lequel commence ce journal, — les êtres aimés et les plus chers événements : mariage, naissances, enfants grandissant dans les domiciles consulaires, amitiés nouées au hasard de la carrière dans tous les pays et tous les continents, les villes de ses voyages ou de ses séjours, n'occupent ici que l'arrière-scène d'un théâtre dont l'avant-scène est réservée aux pensées. Même si l'on tient compte des coupures que certaines convenances — provisoires, nous l'espérons — ont exigées des éditeurs (p. 1027). Spectacle saisissant qui n'est pas, comme on l'a dit, celui d'un cyclone figé, mais d'un récif qui domine les flots et que leurs tempêtes battent sans l'ébranler.

Non, pourtant : cette image même n'est pas juste. Paul Claudel est un vivant parmi les vivants. D'une espèce plus ferme et plus stable que les autres, mais co-existant, « co-naissant » aux autres. S'amusant des bizarreries et des bigarrures, et reprochant à Pascal de médire du « divertissement » qui est la respiration même et le jeu actif d'un homme plein de santé. Il note des croquis, d'une plume que ne désavouerait pas Jules Renard, et met en réserve une image pittoresque qui servira quinze ans plus tard dans le *Soulier de Satin* (p. 1158) ; paysagiste, il ne dédaigne pas d'enfermer en cinq lignes un sous-bois de Fontainebleau, à condition de remonter du sous-bois à l'âme (p. 31). On ne compterait pas, dès les premières années de ce registre des acquisitions d'un esprit par l'intermédiaire des sens, la sensation du goût (goût de poire, goût de pomme, p. 70), les parfums (p. 91, etc...), les musiques, — de Beethoven (p. 179) au plein chant (p. 181) —, les couleurs et les effets de couleur (p. 98), les correspondances des sens : de l'ogive de la cathédrale aux accords de la musique moderne (p. 75), le monde de l'ouïe et celui de la vue se compénétrant (p. 102). Et ce sont aussi des coups d'épigrammes ou de massue qui pleuvent sur les épaules des Voltaire, des Renan, des Nietzsche, des Tolstoï, sur Victor Hugo chez qui, cependant, parmi tant de « pierres », il ramasse des diamants. Un peu d'amertume, parfois, à la pensée de ceux qu'il a voulu préparer à la conversion et qui lui ont échappé. En cette année 1908 où il a tenté de jeter ses filets de pêcheur d'âmes sur Barrès (on le déduira d'une lettre de celui-ci publiée dans le septième Cahier Paul Claudel, p. 377), il lance ce trait à la Veillot ou à la Bloy : « Barrès est enraciné dans un pot de fleur. » (p. 56) Ce sont là jeux de prince de l'Eglise, et qui viennent d'un cœur plus miséricordieux que rancunier.

En même temps sa bibliothèque s'enrichit, et des maîtres les plus contraires. Bremond y entre dès 1905 avec Newman, Bergson la même année que Saint-Vincent de Lérins, et au moment même où René Quinton lui enseigne que l'évolution est persistance et non métamorphoses, Chesterton en 1909, Péguy en même temps qu'Emerson (pp. 212, 215). Des vues cosmologiques se précisent, se cristallisent en même temps que des théories esthétiques : le fini de la Création, l'iambe fondamental. Et les œuvres mûrissent sorties d'un thème, d'une situation, parfois d'un nom jeté presque au hasard, comme par jeu, pour l'amusement d'une consonance ou l'étrangeté d'une allitération, parfois même pour la verve d'un calembour.

A certains moments ce journal devient un cahier d'expressions, une liste d'étymologies souvent arbitraires, plus souvent suggestives. Mais au milieu de cette activité de jeu, quelle émotion de voir surgir pour la première fois le nom de Coufontaine, de Badilon, de Sichel ; le germe d'une

scène du *Pain Dur*, la donnée de *L'Annonce faite à Marie*, et déjà des vers textuels des *Cinq Grandes Odes* ; et dans le filigrane de pages de Vitrolles, de Joseph de Maistre, le dessin incertain de *L'Otage* ! La parabole d'Animus et Anima aspire à se former dès 1906 ; elle naîtra dix-neuf ans après...

Que de choses ne voudrait-on pas dire encore de ce grand monument polymorphe ! Mais en est-il besoin ? La juste et profonde introduction du R.P. Varillon, la note conjointe de Jacques Petit, précise et savante, les expriment excellemment. Et il n'est que d'y renvoyer le lecteur.

Pierre MOREAU.

Gilbert GADOFFRE : *Claudél et l'Univers chinois*, Cahiers Paul Claudel, 8, Paris, Gallimard, 1968.

C'est une thèse et je fus du jury qui, au milieu du tumulte, proclama Gilbert Gadoffre docteur ès lettres. Le tumulte était celui de la « contestation », nom moderne du sabotage et de l'intolérance. Mais ceux-là mêmes pour qui « contestation » garde son vrai sens contestent souvent le genre de la thèse, a fortiori de son superlatif : la thèse soutenue en Sorbonne. Que dire du compte rendu qu'en peut faire un de ces professeurs pour qui Claudel n'était pas tendre ?

J'aimerais, en m'aidant de souvenirs de lecture et d'audience, sans rien d'autre sous les yeux que le beau livre de Gadoffre, convaincre sur un exemple ces contestataires véritables qu'une thèse n'est pas forcément ce qu'ils imaginent.

Celle-ci d'abord n'est pas ennuyeuse, parce qu'il s'agit de Claudel, parce que son exégète a du talent et parce que, sous un seul titre, on découvre une variété de ton, de méthode et de sujet. Certes le titre indique l'unité d'une recherche mais, refusant de séparer la vie de l'œuvre ou le moi social du moi créateur, Gilbert Gadoffre s'intéresse aussi bien à l'expérience chinoise du consul qu'aux inspirations chinoises de l'écrivain : il veut « rencontrer le poète et le diplomate sur leurs plans respectifs, avec des méthodes d'investigation différenciées » (p. 13).

Toute la première partie se lit comme un livre d'histoire, à la fois générale et personnelle. Nous savons désormais ce que furent au juste les tâches et les activités du jeune consul dans ses différents postes : tâches et activités situées dans une certaine politique de la Troisième République. Il est extrêmement intéressant de voir, sur des faits précis, la part d'initiative assez grande laissée à l'un de nos agents en Chine, et, tout de même, l'attention avec laquelle, à distance, le Quai d'Orsay suit l'application de ses directives. On découvre un Claudel fonctionnaire, discipliné, mais capable aussi d'échafauder des plans personnels et de se laisser un moment détourner de son strict devoir par la passion. A travers ces pages, on entrevoit ce que fut, avant d'être transposée lyriquement, la relation entre Mesa, Ysé et de Ciz. Reste que ce sont d'abord des pages d'histoire, que la méthode suivie est essentiellement historique et qu'elle ne serait pas différente si le consul portait un nom moins retentissant que Paul Claudel. Toute cette première partie prépare à l'explication d'un livre, mais il s'agit du « livre sur la Chine », celui qui bien plus tard serait publié « Sous le signe du Dragon » : livre d'économiste et de politique bien plus que de poète.

Cet économiste attentif était aussi l'homme qui écrivait *Connaissance de l'Est et le Repos du VII<sup>e</sup> jour*. Aussi, après *la Chine du Consul*, une deuxième partie est-elle consacrée à *la Chine de l'explorateur*. Ici la méthode est encore historique, ou du moins biographique. A travers *Connaissance de l'Est* et les *Odes*, on suit « les étapes du voyage » réel dans l'Empire du Milieu : Changhaï, Hankéou, Fou-Tchéou, Pékin, Tien-Tsin. Mais l'enquête qui était tout à l'heure orientée vers l'explication d'un ouvrage d'économie politique, l'est ici vers le déchiffrement de poèmes et d'un drame. Pour ce

déchiffrement, G. Gadoffre procède par analyse et classement : le peuple, la culture, les croyances de la Chine, tels que les a interprétés Claudel dans ses œuvres littéraires mêmes. De l'histoire nous sommes bien passés à la littérature : une question entre autres signale ce déplacement des perspectives : *le Repos du VII<sup>e</sup> jour est-il chinois ?* (p. 255). M. Gadoffre ne le croit pas, mais s'il juge cette pièce « la plus discutable peut-être de tout le répertoire claudélien » (p. 262), sa sévérité est fondée sur des griefs tout littéraires : utilisation indiscreète du « Syllogisme d'École » ou « défaillance de l'écriture dramatique » (p. 262). Dans cette seconde partie toutefois, l'histoire au moins individuelle est encore là pour situer la création poétique ou théâtrale : il s'agit d'œuvres contemporaines des expériences consulaires et en partie nourries par elles.

Au contraire avec *La Chine du Souvenir* (titre de la III<sup>e</sup> partie) on délaisse à peu près l'histoire : le séjour au Japon n'est évoqué que pour introduire à la lecture de Tchouang-Tseu, si féconde, en dépit ou à cause des contresens, pour le poète et le penseur. Ce dernier tiers du livre est tout consacré à des problèmes d'esthétique, de traduction, pour aboutir à une « thématique chinoise de Claudel » : la cloche qui dit « Non ! Non ! Ré dièse ! Ré dièse ! » (p. 341), l'ermite de la Montagne, la « limite-des-deux-mondes », la « Tisseuse céleste ». Gilbert Gadoffre nous aide à retrouver l'écho prolongé de ces thèmes, du premier choc — lecture ou rencontre — jusqu'à l'extrême vieillesse. Ne reconnaît-il pas, « clandestinement » recélé dans *Connaissance de l'Est*, « le thème du soulier de satin » ? (p. 349).

A mon goût, cette « thématique chinoise » est trop rapide : l'auteur en fournissant les pièces du dossier laisse un peu trop à son lecteur le soin de les interpréter. Sa belle conclusion dégage sous « la cathédrale » « la crypte » où se sont réfugiés « des thèmes et des personnages exilés » (p. 357) du sanctuaire d'en haut. Il ne faudrait pas seulement distinguer entre les personnages du fonctionnaire et du créateur mais reconnaître encore que dans « la vie secrète du poète » il y a un « double fond » (p. 360) : « la partie rêvée, fluide et insatisfaite d'une personnalité plus complexe qu'il ne paraît à première vue va se réfugier dans la crypte chinoise » (p. 361).

Que nous sommes loin des négociations sur l'arsenal ou le riz ! Mais celles-ci n'ont-elles pas trop accaparé sinon Claudel, du moins son critique ? La rançon de la variété des plans et des méthodes n'est-elle pas que si l'on s'intéresse plus à la création claudélienne qu'aux missions consulaires de Claudel, on reste sur sa faim ? Tel que l'a posé M. Gadoffre, le sujet de cette thèse était nécessairement double comme la vocation de Claudel lui-même qui en 1925 se voyait à la fois « économiste » et « écrivain ». Mon seul regret en refermant *Claudel et l'Univers chinois* : ce livre sacrifie un peu l'écrivain à l'économiste. On aurait aimé s'attarder davantage dans la crypte.

Celle-ci est-elle, sous la cathédrale, le refuge clandestin d'obsessions et de croyances radicalement étrangères au culte public célébré à l'étage supérieur ? Le catholicisme de Claudel est adhésion à une église et à un credo ; il est aussi capacité d'embrasser dans l'espace et dans le temps tout ce qui préfigure, prépare ou reflète partiellement la vérité plénière. En ce sens, c'est un regard catholique que Claudel promène sur la Chine et les souvenirs de son exploration s'intègrent sans doute assez aisément à une personnalité complexe assurément, mais puissamment unificatrice. Soutenir cela, c'est amorcer une discussion des conclusions que je louais tout à l'heure. C'est dire aussi qu'en provoquant une telle contestation M. Gadoffre a prouvé qu'une étude aussi méthodique et précise que l'est sa thèse n'était pas un monde clos d'érudition irréfutable et aride. La critique devient éloge quand du « bouquin refermé » elle fait un livre ouvert, de ceux qui posent des questions et vous aident à les poser bien.

Marius-François GUYARD.

Jacques MADAULE : *Claudél et le langage*, Desclée de Brouwer, Paris, 316 pages, 1968.

Voilà un tiers de siècle que Jacques Madaule est prêtre de la religion claudélienne. Jadis, il nous introduisait au cœur du mystère sacré ; aujourd'hui, il célèbre une liturgie de la parole, et cette célébration est aussi une approche du mystère, dans la mesure où elle s'efforce de l'étudier à travers son expression. Le langage n'est-il pas, surtout pour un poète, le niveau de la réalisation en même temps que celui de la communication, — à condition, certes, qu'on ne l'isole pas de son complémentaire, le silence ?

C'est au temps d'*Une Mort prématurée*, après la rencontre de Rimbaud, qui lui a révélé la puissance de la parole, et en pleine crise de la conversion que Claudél se rend compte qu'il a « des moyens » — traduisez : du génie. C'est là qu'on voit se former cette voix singulière, riche et une, déjà double pourtant, à la fois d'homme et de femme s'il le faut, capable non pas d'expliquer le monde, mais de le rendre explicable, comme il l'a dit lui-même. Cette voix secrète prend forme naturellement dans un idiome, en l'occurrence la langue française, pour devenir un langage. L'ambition de l'auteur est donc, à travers l'examen de ce langage, « d'établir le rapport sans cesse mouvant entre le poète et son instrument, au fur et à mesure des années et des œuvres ».

Pour Claudél, le langage jaillit du poète après une sorte d'obscur grommellement intérieur, comme une explosion, mais une explosion *intelligible*, c'est-à-dire signifiante. Un poème, moment de notre temps, correspond à un moment de l'univers entier. Non seulement par la réalité de ses mots, mais par le silence qu'il implique et dans lequel il se développe. Il en vient et y retourne. Emergence d'une plénitude, gonflement d'une vague sur la mer, il conserve dans chacun de ses vers, dans chacune de ses coupes, le rythme de diastole et de systole qui est celui du souffle et de la pensée. Le mot poétique lui-même est diastole et systole dans la mesure où il n'est pas « exact », mais « juste », c'est-à-dire qu'il situe et qu'il évoque : il provoque l'imagination, dont le rôle essentiel est précisément d'établir le silence complémentaire.

A l'intérieur de la parole même, cette succession se retrouve dans celle du temps faible et du temps fort qui forme « l'iambique fondamental » dont on sait qu'il est pour Claudél la base de toute expression poétique. Jacques Madaule étudie la généralisation de ce schéma métrique dans les structures dramatiques, où les accents se répartissent entre les personnages, et, plus largement encore, dans les structures poétiques, où souvent ils se répartissent entre les éléments (opposition de la terre et de l'eau, par exemple). C'est le fondement de la « mesure », et si Claudél aime les œuvres longues, c'est parce que leur richesse et leur étendue rendent cette mesure plus mouvante, plus difficile à saisir dans la polyphonie de l'ensemble, donc plus précise et plus rayonnante.

Les drames peuvent être considérés comme des symphonies. C'est sous cet aspect désormais que Jacques Madaule les analyse brièvement, dans leur structure syntaxique : « Les personnages sont *dans* le drame, et non le drame *autour* des personnages », et, un peu plus loin, il ajoute qu'ils ne sont pas des symboles ou des allégories, mais « dans le drame comme les mots dans le langage ». Construits sur le double registre masculin et féminin, avec des jeux d'ombre et de dédoublements, les drames réfractent toute la richesse du langage du poète, sans négliger de faire la place du silence. Ainsi, *Le Soulier de satin* est la symphonie parfaite où le silence est la dimension de Dieu. A vrai dire, et Jacques Madaule le confesse à mi-voix dans sa conclusion, nous vagabondons là sur les frontières du langage. L'analyse est séduisante, parfois passionnante ; on risque de la trouver facile et de songer qu'elle s'appliquerait aussi bien, peut-être, à n'importe quelle pièce de n'importe quel auteur. Ce chapitre, traité avec brio, est peut-être le plus faible du livre.

Mais, selon Jacques Madaule, au temps de son exil américain Claudel découvre une autre forme, plus matérielle, du rythme : l'échange, et du langage : l'argent. Comme le langage, l'argent est ce qui sert à échanger, à communiquer : une sorte de langage universel. Il en a la puissance et la précarité ; l'argent qui ne circule pas est dérisoire, comme le montre la dernière scène du *Pain dur*. Sans doute verra-t-on là le reflet des théories des économistes libéraux de la fin du dix-neuvième siècle ; mais la pensée profonde de Claudel va plus loin : même soutenu par une avidité qu'il ne faut pas confondre avec l'avarice, l'échange mercantile, qui consiste en une suite de cessions, est figure du rythme de l'univers. Nature et création sont un perpétuel échange. La religion catholique elle-même est fondée sur une substitution (du Fils de Dieu à l'homme coupable, du corps du Christ au pain). L'échange, au demeurant, ne peut ni ne doit perpétuellement tourner en rond, il doit aboutir à l'achat de la perle d'un prix infini, à l'atteinte d'un absolu qui n'est pas dans le monde mais hors du monde. Il faut ajouter à l'échange horizontal une dimension verticale. On peut donner pour acquérir (Thomas Pollock), on peut se donner pour acquérir (Rodrigue et Prouhèze), on peut aussi se donner tout court, c'est-à-dire mourir à soi-même, comme Violaine, et par là sortir de ce monde et obtenir l'infini.

Ces conceptions répondent à la cosmogonie claudélienne : l'univers est une « maison fermée » dont l'esprit de l'homme reflète la structure, ce qui lui permet d'en percevoir les « accords », comme Claudel a soudain au Japon perçu le fameux accord de la verdure du pin et de celle de l'érable, au temps de l'*Art poétique*. La fonction du poète est justement la saisie de ces accords sur un double plan et leur expression par la métaphore. Il s'agit pour lui « d'unir en un mariage stable, non seulement les mots et les choses ; mais par le moyen des mots, les choses elles-mêmes » ou encore « de découvrir, par le moyen des mots, entre la structure du réel et celle de notre esprit, des rapports profonds d'analogie ». Jacques Madaule voit dans la quatrième journée du *Soulier de satin*, l'exemple de cet accord parfait au sein d'un concert historique et géographique dans la simultanéité de l'art, — qui est celle de Dieu ; tandis que *Le Pain dur*, drame de la dissonance, de la recherche dans l'Infini sans réponse, de l'absence de Dieu, est une image différente mais également exacte de la Création ; car toute la Création palpite entre l'être et le néant.

La maison fermée de Claudel n'est pas l'univers clos des structuralistes. On peut admettre que, au moins méthodologiquement, une connaissance objective scientifique cherche à se passer du sujet. Mais non la connaissance poétique, ni son langage essentiel. Pour Claudel, certes, le monde est fini : c'est la clef qui ferme qui nous délivre. Mais cette clef est extérieure, elle se réfère à un sujet transcendant au monde, celui qu'il a personnellement découvert le 25 décembre 1886, et qui garantit la dignité du sujet poétique. Le Verbe dépasse alors son rôle d'instrument d'échange et d'expression de l'univers pour être : « un semeur de silence,... un semeur de ténèbres,... un semeur d'églises,... un semeur de la mesure de Dieu ». Car Dieu est présent au monde comme le silence l'est au poème, comme le *blanc* l'est à la page écrite.

Les considérations de Claudel sur les idéogrammes extrême-orientaux ou occidentaux permettent en effet à Jacques Madaule de montrer combien le poète s'est intéressé à l'écriture matérielle, au mouvement des lignes, à l'architecture de la page, et du blanc qui la sollicite, dans une structure véritable. Mais il existe aussi une *Écriture* divine, pôle de réflexion et de méditation pour Claudel. Il a voulu voir en la *Bible*, on le sait, non pas un ensemble de textes historiquement et littérairement différenciés, comme les exégètes scientifiques, mais une œuvre d'une seule coulée, d'un seul auteur : Dieu. Ajoutons presque, en une seule langue : non pas l'hébreu, mais le latin de la vulgate (dont, selon une suggestion subtile de Jacques

Madaule, l'hébreu et le grec seraient peut-être pour lui la *figure*). Claudel commentateur et exégète ne défait pas, il refait, à côté de l'auteur et dans le sens où il va, il explore le paysage biblique, avec ses lointains et ses gros plans, comme il a exploré le paysage terrestre pour y percevoir des « accords » analogues — sa constante utilisation de la *Concordance* en est une preuve. La Bible est un ensemble organique, une *cit*é, un *totum*. Après l'exploration du monde, celle du langage de Dieu ; *J'aime la Bible* répond à *l'Art poétique*.

Sur tous les plans, Paul Claudel se situe donc par rapport au langage comme il se situe par rapport au monde. Peut-être même, croyant triompher du monde, n'a-t-il triomphé que du langage. Il a appris à nommer, non pas comme les auteurs naturalistes, de l'extérieur, mais de l'intérieur, dans cette parole où « c'est tout en lui qui désigne tout dans les autres ». Ce langage, il ne l'a pas toujours possédé de la même façon : vieillissant, il s'y meut avec aisance, se laisse porter par lui, écoute le simple chant d'Anima, avant de revenir à la lecture de l'œuvre divine. C'est peut-être au sommet du langage qu'il rencontre le rire, qui est enthousiasme, colère parfois, ivresse, mais aussi humour, délivrance et liberté. Jacques Madaule montre comment le rire lui permet de se délivrer de son ambiguïté, — disons celle de l'ambassadeur et du poète —, et craint que l'homme d'aujourd'hui, qui se méfie du langage (et peut-être du rire) ne trouve cette attitude factice, de mauvaise foi. En fait, pour le poète aussi, elle était dérisoire, ou plutôt provisoire : il a accepté son ambiguïté parce qu'il la dépassait, mais dans le silence, au-delà du langage, dans l'écoute et l'attente.

Le livre de Jacques Madaule ne renouvelle pas, à proprement parler, la connaissance du langage claudélien, si nettement analysé par le poète lui-même. Il part des théories bien connues pour les enrichir et les approfondir, montrant, avec beaucoup de finesse et d'envergure, à la fois leurs effets de détail et leur organisation générale. Au courant des conceptions modernes sur le langage, il s'y réfère souvent, mais se refuse à leur application systématique avec une prudence dont je crois qu'on lui aura gré. Au reste, il ne prétend pas être une étude scientifique. C'est, par la botanique du langage, une nouvelle promenade dans « la grande forêt claudélienne ». Sacrifiant plus d'une fois le souci critique à l'aspect organique, il donne de l'œuvre une vision extrêmement cohérente, riche d'aperçus féconds. On le trouvera toujours intéressant, et, par moments, selon le mot du poète, délectable.

André BLANC.

Henri GUILLEMIN : *Le « Converti » Paul Claudel*. Gallimard. Paris, 1968 (242 pages).

Un nouveau Guillemin sur Claudel... En cette année du Centenaire, qui fut celle des commémorations officielles et des éloges de circonstance, mais aussi celle de la « contestation » et du « Claudel plus jamais », on n'attendait pas sans inquiétude ce redoutable déboulonneur d'idoles. Sans doute, Guillemin a toujours hautement proclamé sa passion pour Claudel, mais nous savons déjà qu'il a l'amour volontiers féroce et se plaît davantage à égratigner qu'à embaumer. Le titre de son livre avec ses guillemets provocants, un lancement publicitaire délibérément scandaleux à la veille de la cérémonie projetée à Notre-Dame, pouvaient nous faire craindre une nouvelle opération Vigny ou Benjamin Constant, ou dans le meilleur cas des effets de mauvais goût et des allégations calomnieuses.

Disons tout de suite qu'il n'en est rien, — ou presque rien. Guillemin nous avertit honnêtement de son propos par cet exergue emprunté à Mauriac : « La plus grande charité envers les morts, (...) c'est de les rapprocher de nous en leur faisant perdre la pose », et il conclut ainsi ce petit avertissement. « Non, pas si simple, notre Claudel ! » Certes non, et on s'expli-

querait mal la richesse de son œuvre dramatique s'il n'en avait pas vécu lui-même intensément toutes les contradictions.

De ce Claudel multiple, paradoxal, indéfinissable, qu'il a « lu et relu », qu'il a bien connu personnellement, et qu'il n'a, nous dit-il, « jamais cessé d'aimer », Guillemain nous offre le portrait le plus vivant qu'il nous ait encore été donné de lire. On se laisse prendre par cette reconstitution de la vie du jeune Claudel comme par un roman. Guillemain connaît son œuvre et la richesse de ces grands poèmes encore mal connus et mal jugés que sont les commentaires bibliques ! — il nous livre de nombreuses confidences de Claudel et fait revivre intensément son milieu familial, la solitude anxieuse de son adolescence, les premiers enivrements de l'art. Sur l'influence de *Sagesse* et des *Journaux intimes* de Baudelaire, sur les ressemblances du jeune Claudel avec le jeune Barrès, sur le « mysticisme diffus » de toute cette génération, sur « l'influence séminale » de Rimbaud, il nous donne des pages aussi précises que convaincantes. Fin psychologue, habile à traquer le sens implicite des textes, il met à jour les réticences qu'eut longtemps Claudel à célébrer littérairement le culte marial ou l'image de Jésus enfant et, plus largement, sa crainte de voir sa foi taxée de piétisme par ses confrères du monde littéraire et diplomatique. Nous souscrivons volontiers aussi à son analyse (à la fin du chap. V) de la façon dont Claudel a su très tôt dépasser la menace stérilisante du renoncement au profit d'une conciliation de tout dans la foi qui culminera avec le *Soulier de Satin*. Enfin, tout le dernier chapitre, sur les contradictions du Claudel apaisé d'après 1905, l'insatisfaction profonde et les générosités cachées de cet homme orgueilleux et épris de réussites matérielles, l'aspect compensateur de sa création littéraire (que n'a-t-il cité l'émouvant poème *Le Jour des Cadeaux* ?) répond pleinement au propos de Guillemain et nous restitue un Claudel plus proche, plus naturel et finalement plus émouvant que bien d'autres, « à la fois pareil à nous tous et hors série ».

Hélas ! notre plaisir n'est pas sans mélange. La plume de Guillemain, si alerte, si élégante, animée souvent d'un enthousiasme communicatif, jusqu'à pasticher parfois (involontairement ?) la grande prose de Claudel, se permet aussi des vulgarités raccrocheuses et bien regrettables : était-il nécessaire, pour évoquer ses « bravades de mauvais goût », de parler soi-même d'un « numéro répété de King-Kong catholique rugissant son Alléluia, de ses deux poings cognant sur ses pectoraux » ? N'y avait-il pas mieux à faire, pour décrire *Tête d'Or*, que de comparer ce drame sublime à une partie de catch entre la grâce et « le gars Tête d'Or, mâle hors-série » ? Et bien des lecteurs partageront sans doute notre agacement devant le ton moralisateur, la familiarité condescendante avec lesquels Guillemain « reprend » Claudel comme un directeur de conscience qui ne s'en laisse pas conter par un enfant roublard : « Allons, pas tellement isolé, point unique, l'adolescent Claudel de 1886 ! » — « Oh ! Oh ! voilà qui est mieux ! » — « (Les paroles de Mallarmé) étaient pour lui paroles d'Évangile, si j'ose dire, et plus importantes à ses yeux, je le crains, que la Révélation dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, dont je ne vois point qu'ils lui soient alors d'un commerce assidu. » Soulignons au passage que cette thèse un peu trop systématique d'André Vachon a été justement critiquée par Jacques Petit dans sa communication au Colloque sur la pensée religieuse de Claudel.

Cela dit, on saura gré à Guillemain d'avoir, par pudeur et délicatesse, renoncé à évoquer « le drame de Fou-Tchéou » et laissé en blanc le chapitre qu'il aurait voulu lui consacrer ; on appréciera aussi qu'il ait pris ses distances à l'égard des curieuses interprétations données par le R.P. Varillon de la fascination exercée par Camille Claudel sur son jeune frère, encore qu'il jette lui aussi à la face du lecteur, sans aucune nuance ni explication, le mot inceste (p. 57) et qu'il attribue lui aussi à cette obscure passion la

genèse d'*Une Mort Prématuurée* sans même rappeler l'influence littéraire, qui, elle, est évidente, des *Choéphores*. Et la petite note de la page 106 consacrée à l'amitié assez extravagante de Claudel pour Christian de Larapédie ne risque-t-elle pas de suggérer au lecteur une interprétation de *Tête d'Or* que jusqu'à nouvel ordre aucun élément biographique n'est jamais venu confirmer ? Guillemain ne peut ignorer la distance qu'il y a dans la conscience tourmentée d'un adolescent entre des sentiments troubles, souvent inconscients, et leur réalisation matérielle : alors, pourquoi entretient-il si volontiers l'équivoque ?

Et nous en arrivons au point capital : la thèse de ce livre. Il faut s'y attarder, car on en discutera beaucoup et passionnément. Tout l'effort de Guillemain tend à minimiser l'importance de cet instant décisif que Claudel a appelé sa « conversion ». Non, Claudel n'avait pas manqué d'une solide formation religieuse ; son éloignement de l'Eglise n'a duré que quatre ans (chap. I). Rimbaud et la musique avaient déjà largement préparé son cœur à cette illumination (II). Difficultés naturelles de l'adolescence, manque d'affection familiale, solitude et découragement devaient naturellement le pousser vers « cet être aussi personnel que moi », — et Guillemain de s'écrier : « Le voilà, je crois bien, le fond de l'histoire, sur la « conversion » de Claudel ! » Les hésitations verbales des *Mémoires Improvisés*, un « si on veut », un « après tout » qui accompagnent le mot de révélation paraissent à cet investigateur ailleurs plus scrupuleux des indices suffisants pour conclure à une « affabulation grandiose », il ne retient même pas le grand âge de Claudel, sa gaucherie et sa timidité devant le micro, l'émotion qu'il devait ressentir en évoquant ce grand moment de sa vie, la pudeur et la modestie très réelles qu'il y avait en lui. Et si Claudel a dit avoir reçu « le coup de la grâce », c'est bien évidemment parce qu'il l'avait lu dans Rimbaud : « J'ai reçu au cœur le coup de la grâce »... Allons, cher Guillemain, — pour emprunter votre style —, croyez-vous vraiment qu'il n'ait pas eu quelques raisons plus solides ?

Oh ! je sais, vous les donnez ailleurs. Vous parlez même fort bien de cette conversion, tout en refusant le mot, au début de votre chapitre III. Mais ensuite encore, si l'on vous suit facilement lorsque vous doutez des luttes rationnelles du jeune Claudel devant la foi, pourquoi rejetez-vous les motifs qu'il a lui-même donnés de ses atermoiements, la timidité et le respect humain ? Pourquoi affirmez-vous péremptoirement : « L'affaire pour lui la plus importante est (entre 1886 et 1890) d'assurer son avenir temporel » ? Parce qu'il n'a pas déserté les Sciences Politiques et qu'il a envoyé des poèmes à Mallarmé ? Il est vrai que, selon vous, c'est la peur de laisser deviner sa conversion à Mallarmé et à son entourage qui expliquerait l'obscurité de *Tête d'Or* (p. 122). Soyons sérieux ! Toutes ces affirmations ne sont étayées que par une prolifération de « je pense », « je ne crois pas », « j'ai bien plutôt le sentiment ». Mais cette espèce de psychologie n'est pas une science exacte et peut difficilement fonder une critique. Vous nous dites que si Claudel est enfin entré dans l'Eglise en 1890, c'est parce que « l'affaire capitale pour lui (une situation, un métier, sa carrière temporelle) est dans le sac (sic) depuis le 6 février 1890 » — et, à côté de cette allégation énorme qui, si elle reposait sur la moindre preuve, nous rendrait Claudel suspect et même odieux, vous écrivez sur cette conversion des pages émues et émouvantes. Parce que Claudel demande en trois lignes seulement une audience au Cardinal Richard, vous voulez voir dans ses retraites à Solesmes et à Ligugé « trois feintes » pour faire semblant de céder à ce que vous appelez un peu vite le « hâlage » du Père Vuillaume (comme si Claudel était homme à se laisser « hâler » !), vous parlez à ce propos de « malheureuse et semi-consciente comédie », — mais dans le même chapitre, évoquant le nom de Ligugé, vous dites — et combien vous avez raison cette fois : « Jamais Claudel n'avait encore connu des semaines aussi noires ! »

Alors, nous nous retrouvons, après la lecture de ce livre passionnant et passionné, en proie à la plus grande perplexité. Au-delà de ces incertitudes qui relèvent peut-être seulement d'une certaine instabilité d'humeur mais qui blessent inutilement la mémoire d'un grand homme et notre commune piété envers lui et qui risquent de faire douter certains de l'amour que vous lui portez, on aimerait savoir ce que vous entendez par « conversion » et ce qui justifie les guillemets de votre titre. Car pourquoi la conversion serait-elle obligatoirement le fait d'un adulte, qui n'aurait jamais eu de contact antérieur avec la Révélation chrétienne ? Et si une conversion authentique doit immédiatement transformer toute la personnalité d'un être, dissiper toutes ses autres préoccupations en un instant et le changer comme par un coup de baguette magique en lys des champs, y a-t-il jamais eu de conversion ? Revenons plutôt à cette belle et profonde définition de Claudel lui-même, qui savait bien de quoi il parlait : « Une relation d'amour entre cette personne que je suis et cette autre personne qui est Dieu, c'est cela que j'avais compris, réalisé d'un seul coup. » Oui, cela, il suffit d'une seconde pour le comprendre, mais on n'a pas trop de toute une vie pour essayer de le vivre.

Jean-Noël SEGRESTAA.

Klara Marie FASSBINDER, *Der versunkene Garten. Begegnungen mit dem geistigen Frankreich des Entre-deux guerres 1919-1939. Wiederbegegnungen nach dem zweiten Weltkrieg.* F.H. Kerle Verlag, Heidelberg, 1968, 280 pages.

Parvenue à l'âge des Mémoires, Klara Fassbinder présente dans ce qu'elle nomme poétiquement *le Jardin englouti*, ses nombreuses rencontres avec l'intelligentsia française entre les deux guerres mondiales. Romaniste et historienne de profession, elle a de longue date déployé son zèle pour la cause du rapprochement franco-allemand et cherché toutes les occasions de se mêler à l'élite intellectuelle de notre pays. C'est ainsi qu'elle fut pendant des années assidue aux Semaines sociales et aux décades de Pontigny. Certaines de ses relations s'inscrivaient dans la ligne de ses efforts : Romain Rolland, Marc Sangnier, Robert Garric, Robert d'Harcourt, Joseph Folliet, le couple de Pange. Parfois le hasard la servit, plus souvent sa curiosité intellectuelle, éveillée par un nom, la lecture d'un article ou d'un livre, la mit sur une piste. De tempérament moins intrépide, je l'ai vue bien des fois avec surprise s'adresser à de hauts personnages, à des hommes politiques en place, à des écrivains « arrivés », leur demander de la recevoir, parfois récidiver après un premier échec, puis parvenir à ses fins.

Mais c'est Paul Claudel qui nous intéresse ici. Elle consacre un long chapitre à ses relations avec lui. Son premier contact, très indirect, fut le compte rendu d'une représentation de *l'Annonce* à Hellerau, près de Dresde, en 1913. Des personnages aussi importants que Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, R.M. Rilke, Max Reinhart y assistaient. Elle eut envie de lire l'œuvre dans la traduction du régisseur, Jakob Hegner. Singulière traduction ! Un certain Hans avait sauvé Conrad II (empereur en 1027). Elle ne l'apprit que plus tard : Hegner avait gardé à l'œuvre son caractère de mystère médiéval, mais en la transférant du XV<sup>e</sup> siècle français au XI<sup>e</sup> siècle allemand !

Lorsque, ayant transporté ses pénates à Sarrebruck en 1920, Klara Fassbinder devint secrétaire de l'association régionale pour le théâtre populaire, elle s'employa à faire jouer du Claudel, entre autres *l'Otage*. Destituée en 1935 quand la Sarre fut redevenue allemande, elle n'avait pas d'argent pour offrir un cadeau à un ecclésiastique ami le jour de sa fête. L'idée lui vint de traduire le *Chemin de croix*. Cet ami regretta que ce travail reste privé. D'où négociations. Si les affaires de traduction sont souvent délicates, à plus forte raison sous un tel régime, mais il fallait tout d'abord l'autorisation de l'auteur. Elle jugea nécessaire une entrevue avec lui, emprunta pour payer le voyage et vint à Paris — cela suffirait pour la peindre.

La description du poète est savoureuse. Naturellement, il n'a rien de « romantique ». Il évoque pour elle un haut fonctionnaire prussien ou un propriétaire terrien. Claudel l'interroge sur l'Allemagne — nous sommes en 1937. A la fin de la conversation, elle a obtenu ce qu'elle voulait. Claudel lui donne l'autorisation de traduire ses œuvres — et non seulement le *Chemin de croix* — sans demander de droits d'auteur. Bon gré mal gré, l'éditeur suivit.

Ce ne fut qu'un début. Klara Fassbinder s'ingénia à faire connaître Claudel en Allemagne. Elle fut une des fondatrices de la Société Claudel, elle multiplia les articles et les conférences. (On trouvera ci-dessous la liste de ses ouvrages sur Paul Claudel parus en librairie.)

Ces travaux furent l'occasion de nouvelles rencontres avec le poète. On sait ou devine que l'œuvre claudélienne n'est pas facile à traduire. Pour *la Messe là-bas* je pus la tirer de quelques difficultés, pour certaines autres, je déclarai mon incompetence, lui conseillai d'aller voir Jacques Madaule. Il était ce jour-là en train de faire passer l'oral du baccalauréat. Qu'à cela ne tienne. Elle le découvre, l'arrache à ses candidats, l'entraîne au dehors. Le passage est en effet épique. Embarrassé, Madaule lui conseille de traduire littéralement et de mettre une note. Etrange solution qu'elle n'accepte pas. Or voici que Madaule relit le texte à haute voix et tout à coup le sens s'éclaire.

Le travail exige de longues heures et les difficultés s'accumulent. Une conversation à ce propos me paraît particulièrement intéressante. Pourrait-elle interroger l'écrivain sur la signification de passages qu'elle comprend mal ? Car c'est un devoir d'être fidèle à l'auteur. Réponse de Claudel : « Croyez-vous donc qu'un prophète ou un poète savaient ce qu'ils écrivaient ? Ils sont souvent stupéfaits de ce qui est devant eux sur le papier. Vous avez votre propre vie, tout ce que vous avez souffert, ce que vous pensez et sentez. Pourquoi ce que vous lisez dans un poème serait-il moins important que ce que le poète a pensé ? »

La liste des passages obscurs finit par remplir des pages qu'elle lui envoya et qu'il lui retourna en s'excusant du manque de temps. Elle revint alors à Paris. Claudel était absent. Elle vit Mme Claudel qui lui conseilla de lui écrire une seconde fois.

Pauvre Klara Fassbinder ! Mais aussi pauvre Claudel ! J'ai vu les questions et les réponses. On est témoin de l'agacement, voire de la colère du poète non seulement par le ton, mais par l'écriture : « Si vous ne comprenez pas ça, ce n'est vraiment pas la peine de vous occuper de poésie. » Ailleurs : « Je ne comprends pas bien tout le verset. » En marge : « Tant pis ! » Ce ne sont que quelques exemples.

Quand, après la seconde guerre, je fis, en tremblant un peu, remettre à Claudel, communiqué par Klara Fassbinder, un paquet de comptes rendus allemands sur son œuvre, je reçus une réponse datée du 1<sup>er</sup> février 1948 dont j'extrais ce passage qu'elle a bien des fois cité dans ses conférences :

« J'ai été infiniment touché du témoignage de sympathie, si honorable pour moi, qu'ont bien voulu me donner vos amis catholiques d'Allemagne. Ce n'est pas le seul, et de tous les côtés de ce malheureux pays m'arrive l'expression de sentiments analogues. Qui pourrait y rester insensible ? Je n'oublie pas que c'est d'Allemagne, à l'époque où mes œuvres laissaient la grande masse du public français parfaitement indifférent, que me sont venues les premières appréciations chaleureuses et intelligentes. Espérons que comme dans la Vision d'Ezéchiel l'Esprit va souffler sur ce vaste champ de désolation et de ruine et que ce grand peuple sans lequel il n'y a pas d'Europe possible va se relever dans la foi, dans l'espérance et dans le devoir catholique. »

Jeanne ANCELET-HUSTACHE.