



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 35, 1969 – 3, p. 10-17

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15691-8.p.0018](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15691-8.p.0018)

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

Paul CLAUDEL, 5 : *Schémas dramatiques*. Revue des Lettres Modernes, n°s 180-182. Paris, 1968. Un vol. de 140 pages. 14 F.

Entre le présent Bulletin et les très riches Cahiers Paul Claudel consacrés à la publication d'inédits, à la révélation des grandes correspondances ou à l'étude des aspects majeurs de l'œuvre, — et à côté des « Cahiers canadiens Claudel » —, les cinq numéros Paul Claudel de la Revue des Lettres Modernes ont su trouver une place originale : parmi les travaux toujours plus nombreux que suscite l'œuvre de Claudel, trop de mémoires, de thèses, d'articles demeuraient jusque là inédits. Repris, allégés, condensés, ils sont désormais, grâce à ces petits volumes, portés à la connaissance du public et voient mis en pleine lumière leurs traits les plus originaux. Depuis le début de cette collection, et le numéro actuel le confirme, une double volonté préside à sa publication : une volonté d'ordre qui exclut la compilation arbitraire pour regrouper solidement les collaborations autour d'un thème qui, sans être étroit, reste cependant très précis, — et une volonté d'exploration, de nouveauté que vient réaffirmer chaque nouveau volume. Ce remarquable instrument de réflexion et de stimulation intellectuelle constitue désormais une figure familière de l'horizon critique claudélien.

Au rythme d'un volume annuel, après cinq ans d'existence, c'est une véritable petite somme qui s'est d'ores et déjà élaborée. A tous ceux qui considèrent trop encore Claudel comme un météore des lettres, le premier volume offre de précieuses indications sur les influences qui l'ont marqué. Le second épargne le temps qu'on pourrait perdre à s'orienter dans le labyrinthe déroutant des versions successives de chaque pièce. Par l'étude de thèmes et d'images judicieusement choisis, c'est à une plongée en profondeur dans l'univers claudélien que nous convie le volume suivant tandis que le quatrième éclaire le délicat problème de l'utilisation de l'histoire par l'artiste et le croyant.

Le volume n° 5, qui porte le sous-titre de « schémas dramatiques », présente de façon très moderne une étude des structures de l'œuvre. Aucun parti-pris d'uniformité stérilisante et mécanique dans la méthode employée. Mais une diversité stimulante au service d'une intention qui ne se dément jamais et qui tend, par la saisie d'une forme, à approfondir et souvent renouveler notre intelligence du théâtre claudélien.

C'est ainsi que Jean-Claude Morisot montre, dans tout le premier massif théâtral qui va de *Tête d'Or* au *Repos du Septième Jour*, la résurgence des mêmes schémas dramatiques, le retour d'un même mouvement d'ensemble qui fait successivement passer le héros de l'ennui, puis de la révélation, à la conquête, à l'échec et à la consécration au-delà de l'échec. Dans les difficultés du don, centre de la thématique claudélienne embrassant les thèmes de l'échange et du sacrifice, Moriaki Watanabe explique ensuite comment se noue toute la logique dramatique de *Partage de Midi*, et par ce biais, jette un regard neuf tant sur Ysé, mieux située parmi les héroïnes antérieures ou postérieures, que sur Almaric très suggestivement défini comme une « sorte de double magique » de Mésa, « comme le destin qui dresse le piège à Mésa ».

Le Soulier de Satin donne lieu à deux études. C'est d'abord une analyse extrêmement fouillée de sa composition par Jean-Noël Segrestaa qui s'attache scrupuleusement à vérifier la célèbre affirmation de Claudel à F. Lefèvre sur les fils rouge, bleu et vert qui s'entrecroisent dans cette œuvre. En y mettant en relief les multiples effets d'annonces et de rappels, de convergence et d'alternance, de symétrie et de contraste, Jean-Noël Segrestaa fait bien plus que nous donner quelques aperçus sur son sujet, comme il le dit

trop modestement ; son texte ne pourra plus être ignoré de ceux qui étudieront désormais le chef-d'œuvre de Claudel. Tout au plus peut-on regretter qu'entraîné par son enthousiasme, le critique, plaidant très justement pour la version intégrale, cède à la tentation de signaler très cruellement les insuffisances ou les erreurs de la version scénique qu'il serait sans doute meilleur de commencer à oublier maintenant. Jacques Petit entend ensuite, non au niveau des tons ou des thèmes mais des situations et des structures, justifier l'appellation de « somme » appliquée à cette œuvre essentielle. Il le fait avec brio mais dépasse vite son propos et nous soumet en fait, sans en avoir l'air, une révision possible de notre conception du personnage de Camille qui n'est pas loin de transformer toute notre vision de la pièce. L'« ombre » au sens où l'entendent les psychanalistes, celui sur lequel on rejette tout ce que l'on refuse de soi-même. A côté de Rodrigue qui, par tout un côté de son être, appartient à la race des « faibles » comme la Princesse, Marthe ou Louis Turelure, revit en Camille le conquérant et le révolté avide. Il ne faut donc pas l'envisager uniquement en fonction des deux héros, mais le considérer en lui-même : il est leur égal, héros à part entière. Et le véritable apaisement ne peut apparaître dans l'univers claudélien que lorsque par Prouhèze il est sauvé au même titre que Rodrigue. *Le Soulier de Satin* « fait beaucoup plus que résoudre le conflit créé par *Partage de Midi*, il résout celui que posait déjà *Tête d'Or*, qui est drame de la lutte intérieure et victoire de la violence ».

Jacqueline de Labriolle nous propose ensuite, en quelques pages allègres, une dramaturgie très complète des oratorios dramatiques : *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne d'Arc au Bûcher* et *Tobie et Sara*, et s'attache à exposer comment, tout en jouant en virtuose et de façon très actuelle avec le temps, les doubles, les niveaux multiples et les différents arts, cinéma compris, Claudel ne sacrifie jamais la primauté de l'intérêt dramatique et du sens. Suivre une même scène, celle du refus, dans toute l'œuvre, tient de la gageure : Françoise Cousin l'aurait parfaitement réussi, si son texte ne restait parfois un peu rapide et allusif. Enfin Pierre Brunel termine fort plaisamment le volume en étudiant l'utilisation dramatique des « jeux de cartes » dans *Jeanne d'Arc au Bûcher* et *Le Pain Dur*, dans laquelle il retrouve une constante du poète, « l'art de grossir pour dégonfler, l'ironie continuelle ».

Et selon l'habitude de la collection, la bibliographie claudélienne de l'année écoulée complète ce volume qui, égal en intérêt à ses aînés, nous rappelle utilement leur existence en nous apportant sa propre moisson de richesses et de nouveautés.

Michel AUTRAND.

COLLOQUE CLAUDEL. Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nancy. *Revue d'Histoire du Théâtre*, juillet-septembre 1968 et janvier-mars 1969. I : *Paul Claudel*. II : *Paul Claudel : interprétations et interprètes*.

Parmi les multiples manifestations qui marquèrent le Centenaire de la naissance de Paul Claudel, l'une au moins ne demeurera pas exclusivement un excellent souvenir réservé à ceux qui eurent le bonheur d'y participer. Deux numéros spéciaux de la *Revue d'Histoire du Théâtre* offrent en effet à tous les lecteurs de véritables Actes du Colloque qui se tint à la Faculté des Lettres de Nancy, du 18 au 21 avril 1968.

Un premier numéro (1968-3) reprend le texte intégral des huit communications consacrées au théâtre de Claudel. La diversité des thèmes et des perspectives, qui n'ont d'autre unité que celle de l'œuvre étudiée, laisse présumer la richesse et la variété d'un recueil dont on ne peut guère ici, pour en suggérer l'intérêt, que présenter les titres à grands traits.

Plusieurs études portent plus particulièrement sur une pièce ou un groupe de pièces. C'est ainsi que Monique Parent, en décrivant *les éléments lyriques*

dans *l'Annonce faite à Marie* (version de 1911), montre le rôle poétique, dramatique et symbolique d'un lyrisme accordé à la dramaturgie et à la mystique claudéliennes. Jacques Petit se fonde essentiellement sur *trois scènes de la Trilogie*, où apparaît le même schéma de la « rupture », pour relever quelques images et quelques structures communes dont la récurrence et les variations, sensibles à travers toute l'œuvre de Claudel, manifestent à la fois la constance d'un thème et l'évolution d'un style. Au *Soulier de satin* revient naturellement une place d'honneur. Sans prétendre aucunement élucider toutes les allusions et résoudre toutes les contradictions d'un texte à tant d'égards déconcertant, Michel Autrand sut attirer fermement l'attention sur *les énigmes de la quatrième journée du Soulier de satin*, dont bien des étrangetés de style ou d'invention, résistant à toutes les interprétations que suggèrent des recherches pourtant singulièrement érudites, ne lui semblent procéder que de cet esprit de malicieuse bouffonnerie qui caractérise l'inspiration du drame. Les théories et les tentatives artistiques de *Don Rodrigue peintre* apparaissent enfin, selon Guy Borrelli, comme l'aveu d'une *vocation manquée*, la revanche d'un poète et d'un dramaturge doué, comme son héros, d'une riche imagination picturale, sensible à la splendeur visible et à la secrète signification du monde, mais incapable de fixer sur la toile cette vision colorée dont témoignent bien des « tableaux » de son théâtre.

En s'attachant à poursuivre un thème à travers le théâtre entier de Claudel, d'autres se sont efforcés d'approcher des domaines inépuisables ou inexplorés. Dans son exposé sur *les monstres et la monstruosité dans l'œuvre de Claudel*, Jean-Claude Mathieu ne se contente pas de dresser le pittoresque inventaire des êtres singuliers qui, de la géante de *L'Endormie* aux baleines du *Soulier de satin*, et des démons de la Chine aux Moloch du monde moderne, relèvent de la tératologie ; en esquissant une thématique du monstre, il définit les traits fondamentaux d'un univers moral où la Bête est finalement vaincue. Les *réflexions sur le burlesque* de Jean-Noël Segrestaa ne comportent pas non plus seulement une série de médaillons des maîtres-farceurs qui de Turelure à Protée et de Thomas Pollock Nageoire à Scapin, égayent bruyamment la scène de Claudel, mais mettent en valeur le charme et le sens d'un rire qui, n'épargnant ni l'Histoire, ni le théâtre, ni la personne même de l'auteur, apparaît en définitive comme la suprême expression d'une délivrance spirituelle et d'une foi dont le caractère dramatique exclut le tragique au bénéfice de la joie. Prolongeant et approfondissant à son tour ses propres réflexions sur l'art du comique chez Claudel, Gérald Antoine étudie les instruments linguistiques et les fondements moraux d'un processus de familiarisation propre à l'évolution de ce *génie familier*. A partir de quelques définitions et réflexions éparses dans l'œuvre du dramaturge, Michel Lioure analyse enfin certains aspects de *la notion de drame* chez Claudel.

Si le théâtre de Claudel est désormais la proie des professeurs, il appartient aussi de droit aux comédiens. Aussi le Colloque de Nancy, après avoir entendu les exégètes, laissa la parole aux interprètes. Délaisant le style académique des communications, les participants choisirent alors celui de la conversation. Ainsi s'instaura un dialogue fécond et familier entre universitaires et gens de théâtre, parmi lesquels figuraient plusieurs représentants de pays étrangers, Anglais, Allemands, Japonais, Suisses, Yougoslaves ou Turcs.

Un second numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* (1969-1) reproduit les enregistrements de ces propos à bâtons rompus, dirigés avec souplesse et fermeté par Robert Abirached, René Farabet et Jacques Petit. D'une interprétation « psychanalytique » de *Tête d'Or*, avancée par Alain Cuny, aux interprétations dramatiques de Claudel à l'étranger, des problèmes

posés par les différentes versions aux difficultés soulevées par les œuvres lyriques ou chorégraphiques, et des diverses mises en scène de la Trilogie à l'audience de Claudel dans le monde d'aujourd'hui, il est peu de grandes questions concernant la vie du théâtre de Claudel qui n'aient été abordées, discutées, controversées, souvent avec passion, mais toujours avec un égal souci de servir la cause du poète.

Selon le vœu de Jacqueline Veinstein, à qui revient la très heureuse initiative de l'organisation du Colloque au sein du Centenaire, nul doute que la publication de ces échanges ne constitue, pour tous les claudéliens, un « instrument de travail efficace », en même temps qu'un précieux témoignage.

Michel LIOURE.

Entretiens sur Paul Claudel, sous la direction de Georges Cattai et Jacques Madaule. Paris, Mouton, La Haye, 1968. Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. 330 pages.

Ces Conversations-en-Normandie constituent une sorte de Décaméron claudélien. Tour à tour se détachent les divers « devisants », pour un exposé nourri, avant que ne s'engage une discussion à laquelle collaborent tous les participants. Si l'on ajoute que ces devisants comptent parmi les meilleurs connaisseurs de Claudel, on indique déjà l'intérêt de ce volume.

Un premier groupe d'études dégage les grandes influences qui se sont exercées sur Claudel. Jacques Madaule situe sa voix entre Dante et Rimbaud. Gilbert Gadoffre, s'attachant à retrouver « la filiation mallarméenne de Claudel » découvre par la même occasion la présence de Wagner. Enfin Georges Cattai, revenant sur un sujet qui lui est cher, étudie les rapports entre « Claudel et le baroque », dans un foisonnement de rapprochements qui laisse quelque peu perplexe son contradicteur Jean Rousset.

Un second groupe d'études se place sous le signe de la philosophie. Philosophie qui s'enracine dans l'existence (« L'amour et la vallée de larmes », par Paul-André Lesort), qui se fonde sur les développements complexes de *L'Art Poétique* (« Scission » et « Co-naissance » d'après *L'Art Poétique* de Claudel, par Maurice de Gandillac), qui rapproche la pensée claudélienne et la pensée bergsonienne (« Bergson et Claudel ») par Henri Gouhier, et « Conversation sur Claudel et Bergson » par Charles Gaipérine.

Les beaux-arts sont l'objet d'un diptyque : Jean Mouton étudie avec science et finesse les rapports entre « Claudel et la peinture ». Dorel Handmann aborde quelques-uns des aspects possibles d'un « Claudel et la musique ».

Avec les trois exposés suivants, on s'attaque au massif du théâtre claudélien. Jacques Petit pose le problème de cette *Ville* qui n'a plus de secret pour lui ; Henri Gouhier et Georges Cattai étudient la Trilogie des Coufontaines en tant que drame historique et en tant que drame du Juif.

En intermède s'insèrent des communications plus brèves sur la fortune littéraire de Claudel en pays anglo-saxons (Robert Speaight), en Belgique (Joseph Boly), en Allemagne (E.M. Landau et Klara Fassbinder), au Japon (Isao Yamamoto). Leur contenu, vieux de six ans, paraît aujourd'hui un peu dépassé.

Enfin viennent de grandes études sur des sujets fondamentaux. Madame Marie-Jeanne Durry, en une page lumineuse, rappelle les grandes orientations de sa conférence sur les images claudéliennes. Avec passion, Gérard Antoine dessine l'« image de la femme chez Claudel ». Richard Griffiths médite sur « Liberté, souffrance et expiation chez Claudel ». André Espiau de la Maëstre fait le compte rendu de ses études sur « Job et le problème du mal ».

L'ensemble, divers, laisse le lecteur sur l'impression d'un Claudel complexe, mais cohérent. Il a le mérite, surtout, d'ouvrir de multiples avenues aux chercheurs futurs.

On regrettera seulement que les participants n'aient pas toujours revu le texte écrit de leurs communications ou de leurs interventions. Ainsi, j'ai peine à croire que « le poète anglais Hopkins » (mort en 1889) ait « aimé Claudel » et qu'il ait pu parler avec Georges Cattau de « l'association du pair et de l'impair »... (p. 293).

Pierre BRUNEL.

Mariane MERCIER-CAMPICHE. *Le théâtre de Claudel ou la puissance du grief et de la passion*. Paris, J.-J. Pauvert, 1968, in-8°, 275 pages.

Un « stade de l'enthousiasme » était « nécessaire » et « bénéfique pour la diffusion de l'œuvre claudélienne » ; mais « il ne peut être que provisoire ». Le moment est venu d'une étude « objective », ce qui signifie, pour Madame Mercier-Campiche : chercher simplement à voir ce que disent les textes, essayer de découvrir dans son théâtre qui est Claudel, sans laisser se glisser entre lui et nous l'image du poète que nous a léguée le « stade de l'enthousiasme ».

Il ne s'agit pas de démolir une statue. Ce livre représente le résultat d'un long et minutieux travail que son auteur n'aurait certainement pas entrepris si elle n'avait jugé que le théâtre de Claudel méritait pareil effort. La qualité de l'ouvrage est un témoignage d'admiration. L'intention de Mme Mercier-Campiche est donc claire : l'esprit critique veut être ici au service de l'histoire.

De là le programme de recherches orienté par le désir de préciser les rapports de l'œuvre et de la vie, désir parfaitement justifié par les déclarations du poète. Mais qui parle de la biographie d'un homme ne se contente pas de juxtaposer des événements : ces derniers dessinent un portrait et les œuvres théâtrales qui opèrent la transposition des événements font apparaître les tendances, les inclinations, les pensées profondes dont la coexistence plus ou moins harmonieuse constitue une personnalité vivante. En gros, on peut dire que Mme Mercier-Campiche voit en Paul Claudel un nietzschéen et un chrétien, avec cette curieuse précision : cette dualité ne s'exprime pas dans un duel mais dans une continuelle volonté d'accord, le nietzschéen étant sinon baptisé du moins toléré, accepté, bien traité par le chrétien. Un appendice *Claudel a-t-il été influencé par Nietzsche ?* traite la question de la relation historique entre les deux auteurs ; mais ce qui est important, c'est que, si le jeune Claudel a connu Zarathoustra, il y avait déjà en lui un Simon Agnel prêt à chanter l'hymne *En plein midi*.

Mme Marianne Mercier-Campiche relit pour nous et avec nous les pièces de Claudel les unes après les autres, soulignant tout ce qui peut éclairer l'étrange accord du christianisme avec l'affirmation de soi, le recours à la violence, l'indifférence à la cruauté qui font reconnaître dans les héros les plus catholiques de ce théâtre les descendants du païen Tête d'Or.

Quels sont les bénéfices et les limites d'une telle étude ?

Les bénéfices sont, certes, importants : le premier est de nous rappeler qu'un homme n'est jamais tout d'une pièce, qu'une personnalité comme celle d'un Claudel doit sa puissance créatrice non à quelque vague unité mais à une diversité, voir à des oppositions qui interdisent le repos, créent les conflits, multiplient les points d'interrogation. Ces analyses de Mme Mercier-Campiche nous invitent aussi à nous méfier de la vision rétrospective qu'un auteur donne de sa vie et de son œuvre. Enfin, elles manifestent l'efficacité de la recherche des thèmes quand elle est conduite avec bon sens ; que ces thèmes soient des images comme celui de l'arbre ou celui

du feu, ou des gestes ou des situations ou des schèmes de personnages. Bref, nous ne lirons plus ou nous n'irons plus voir une pièce de Claudel sans reprendre les chapitres correspondants dans le guide-critique que vient de publier Mme Mercier-Campiche.

Les limites de cette critique sont celles d'une méthode trop exclusivement analytique. Mme Mercier-Campiche va des parties au tout : or, dans une œuvre de Claudel, peut-on retrouver le tout à partir des parties ? Autrement dit, suivant la distinction si finement opérée par Racine dans la préface de *Bérénice*, une analyse qui reste au niveau des *péripéties* peut-elle retrouver *l'action* ?

Par exemple, prenons *L'Otage*. Toutes les péripéties sont historiquement fausses. Ce qui est plus grave, elles créent des situations dramatiques artificielles : après tout, que Turelure reprenne le pape, où serait pour l'Eglise le grand malheur ? De fait, on se garde bien de nous dire ce qu'est devenu le pape après le mariage de Sygne et quel bénéfice l'Eglise de Jésus-Christ a tiré de cet affreux sacrifice. Mais tout change au point de vue de *l'action* : si nous comprenons bien, il s'agit de créer des situations permettant à l'idée de sacrifice d'aller jusqu'au bout d'elle-même. Il y aura donc des situations impliquant pour une femme le sacrifice du corps, des biens, de l'honneur (deuxième acte) ; puis impliquant le sacrifice de la vie (première partie du troisième acte) : à ce moment, on constatera que l'essentiel n'a pas été donné, qu'il reste à sacrifier l'âme elle-même dans le pardon (fin du troisième acte). Le génie proprement dramatique du dramaturge consiste à imposer cette *action* comme intéressante, captivante, émouvante, ceci même à travers des *péripéties* invraisemblables et absurdes, pour l'excellente raison que, immédiatement et constamment élevés au niveau de *l'action*, nous ne pensons plus à l'invraisemblance et à l'absurdité des *péripéties*. Racontée par Victorien Sardou, l'histoire de *l'Otage* serait un mélodrame incroyable et inutilement odieux. (Victorien Sardou se serait, d'ailleurs, bien gardé d'écrire une pièce si manifestement contraire à la vérité historique !)

Dans cette perspective où il y a une vérité de *l'action* indépendante de l'invraisemblance et de l'absurdité des *péripéties*, le problème du christianisme de Claudel se pose sur un autre plan. Les analyses de Mme Mercier-Campiche en éclairant certainement les conditions psychologiques, mais la pensée de Claudel tient-elle tout entière dans les impulsions et les aspirations de l'homme ? N'y a-t-il pas une vision du monde qui les exprime, certes, mais qui les dépasse ? Rappelons-nous les lignes qui, dans « *Ma conversion* », suivent le célèbre récit de ce qui s'est produit à Notre-Dame le 25 décembre 1886 : elles annoncent une dissociation de la certitude et du repos ; la certitude de la foi n'implique aucun repos dans la foi. Claudel l'a dit et redit dans ses lettres de l'été 1914 au *Temps* et au *Figaro* (*Positions et Propositions*) : la foi introduit dans l'âme « un principe de contradiction », une source de conflit, un style tragique de vie. Or il semble bien que, dès sa jeunesse, le chrétien Claudel ait été bouleversé par le problème du mal ; il a trouvé dans saint Thomas une solution théologique qu'il expose dans l'acte II du *Repos du septième jour* (1895-1896) ; mais donner satisfaction à la raison ne fait pas ici nécessairement disparaître le trouble, voir la révolte que provoque la présence du mal dans l'existence. Là est sans doute l'origine de cette « plainte » dont Mme Mercier-Campiche a si justement perçu les résonances tout le long du théâtre claudélien.

D'abord, en dépit d'une théologie qui devrait effacer le point d'interrogation, le dramaturge retrouvant le mal dans le monde de ses fictions, retrouvant la réalité du mal dans les personnages de son univers imaginaire, le dramaturge questionne le Dieu dont il ne met pas l'existence en question. Là semble être le sens de ce thème du « grief » sur lequel Mme Mercier-

Campiche a le mérite d'attirer l'attention. Mais peut-être convient-il d'aller plus loin : le dramaturge ne s'est-il pas donné une théologie du mal plus concrète que celle du *Repos du septième jour* en méditant sur les mots *Etiā peccata* de saint Augustin ? « Le péché aussi sert » dit l'ange gardien à Prouhèze (troisième journée, scène 8 - *Soulier de Satin*).

Dans les aventures de Mesa et d'Ysé, d'Orian et de Pensée, de Rodrigue et de Prouhèze, dans les crimes de Tête d'Or et de Mara, bref dans les situations qui peuvent choquer une conscience chrétienne bien éveillée, Claudel ne sacralise pas les désirs et les amours profanes : il les montre comme traversés par un autre désir et un autre amour. C'est ainsi que la violente passion de l'homme pour la femme le détache de tous les biens de ce monde en l'attachant à un seul, ce qui l'achemine vers le total dépouillement que l'union à Dieu exige de certaines âmes.

Le livre de Mme Mercier-Campiche est une étude remarquable du mouvement par lequel Paul Claudel s'exprime dans son théâtre, remarquable par la finesse et la discrétion, par la vigilance critique et le souci d'exactitude. Mais les analyses psychologiques en appellent d'autres qui viseront la pensée réfléchie de Claudel, élaborant une vision du monde et de l'histoire. Après avoir montré Claudel créant son théâtre, ce serait peut-être chercher comment son théâtre a créé Claudel.

Henri GOUHIER.

Nouvelle Revue Luxembourgeoise, n^{os} 2-3 (mai-décembre), 1968. 16, bd Royal, Luxembourg. Le numéro : 10 F.

La Nouvelle Revue Luxembourgeoise, éditée par l'Association des Universitaires Catholiques, a voulu s'associer à la célébration du Centenaire de la naissance de Paul Claudel en lui consacrant un numéro. Je tiens à exprimer notre reconnaissance ici à Mgr Elcheroth, du Comité de Rédaction à qui je dois par ailleurs d'avoir pu parler à Luxembourg de « Paul Claudel, poète universel » dans une conférence qui figure au sommaire de ce numéro.

M. Pierre Werner, ministre d'Etat y expose pourquoi il « fréquente » l'œuvre de Paul Claudel dans une introduction où il analyse avec beaucoup de finesse la qualité et le sens du message claudélien.

P.H. de Sainte-Marie, abbé de Clervaux, évoque les jours de la Semaine Sainte que Paul Claudel passa à l'Abbaye en 1934 « au contact de la Sainte Ecriture » et dans l'éblouissement d'une liturgie aujourd'hui périmée. C'est à cette occasion qu'il écrivit le beau poème *Nuit de Pâques* reproduit dans ce numéro et dont Georges Goedert fait une très bonne analyse.

Le texte de Dom Gabriel Le Maître sur « Paul Claudel, oblat de Ligugé », déjà paru dans « Lettre de Ligugé » n^o 51, 1955, s'y trouve reproduit avec l'autorisation de son auteur. Dans ces quelques pages, Dom Gabriel Le Maître retrace les séjours que Claudel fit à Ligugé après la retraite de 1900 si décisive pour son orientation finale. Des lettres de Claudel à Dom Besse et Dom Basset figurent dans cet article.

Ernest Ludovicy étudie les « images-symboles dans *l'Annonce faite à Marie* » dans des pages qui réussissent à être enrichissantes sur un sujet déjà bien exploré. Ce qu'il dit sur les anneaux ; celui que Violaine a reçu de Jacques, puis donné à Pierre et sur l'anneau nuptial d'Anne et Elisabeth Vercors est particulièrement intéressant.

Alphonse Krier évoque quarante ans de contact avec l'œuvre d'un poète qu'il n'eut jamais le privilège de rencontrer personnellement. A la qualité de son témoignage on peut juger celle de l'admiration qu'il porte à un écrivain, dont le personnage principal, selon lui, est l'Horizon, où l'enracinement dans une terre se concilie avec une ouverture sur toute la création.

Pour Mathias Thinnès, Paul Claudel est « le poète de la certitude », une certitude, même s'il lui arrive, nous dit-il, « d'être intempéste » qui

a pour base une expérience personnelle de Dieu. Je ne saurais trop lui donner raison sur ce terrain où des plumes aventureuses se sont livrées dernièrement à des jugements sommaires.

Simone Emering nous parle de « la Femme dans le théâtre de Claudel ». Elle estime que la position de l'homme claudélien en face de la femme est égocentrique. Ce jugement pourrait paraître sévère, s'il n'était corrigé par le rôle que Claudel attribue à la femme, « instrument du salut par excellence ».

Le numéro s'achève par une analyse du Cahier Paul Claudel : *la Figure d'Israël* par Emmanuel Bulz. « Héritier de tout le passé et dispensateur de tout l'avenir » ; tel est le peuple juif pour Claudel qui voit, remarque Emmanuel Bulz, dans la résurrection d'Israël « un fait théologique » autant qu'un fait politique. Enfin Maria Kasterska évoque ses « interviews » avec Claudel dans des pages émouvantes auxquelles je ne saurais que renvoyer les lecteurs éventuels de ce bel hommage.

Pierre CLAUDEL.

A partir du 1^{er} septembre 1969
les bureaux et les archives
de la SOCIETE PAUL CLAUDEL
sont transférés
13, rue du Pont-Louis-Philippe
75 - PARIS (4^e)
(Téléphone : 277.96.36)