



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 43, 1971 – 3,  
*Claudel au Danemark. Claudel diplomate. La complainte du Soulier de satin*, p. 15-20

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15606-2.p.0023](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15606-2.p.0023)

*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.*

© 1971. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

# EN MARGE DES LIVRES

Pierre BRUNEL : *Claudel et Shakespeare*, Paris, Colin, 1971, 268 pages.

Un livre magnifique. Autant donc se débarrasser tout de suite des rares griefs : un *index nominum* et un calendrier des lectures élisabéthaines du poète auraient été bienvenus et utiles ; une réédition devrait faire disparaître des erreurs typographiques, rares du reste et le plus souvent aisées à rectifier (1) ; l'analyse des personnages juifs du *Pain dur* (p. 147) pourrait tenir compte de la thèse récente de Mme Gamzon.

Pressé d'en venir à la critique des beautés, j'annonce que l'éloge sera tout juste nuancé de quelques réserves : ce ne sera pas complaisance, mais constat renouvelé d'une qualité exceptionnelle, déjà notée lors de la soutenance.

Ce livre est en effet la deuxième partie de la thèse principale de M. Pierre Brunel, soutenue en Sorbonne le 7 mars 1970 devant un jury qui, à l'unanimité, l'avait estimée digne de la mention très honorable. Intitulée alors *L'accompagnement shakespearien*, cette partie constituait un quart environ d'une vaste étude : *Orientation britannique chez Paul Claudel*. La présente publication n'inspire qu'une crainte : celle de voir le reste de la thèse confiné, sous une forme dactylographiée ou ronéotypée, dans quelques bibliothèques universitaires. Toutefois, ce *Claudel et Shakespeare* était le joyau de cet *opus mirandum* ; s'il fallait, au moins dans un premier temps, ne publier qu'une partie, le choix s'imposait.

A la thèse elle-même on pouvait reprocher d'hésiter parfois entre deux méthodes : l'étude d'influences et « la pure comparaison littéraire », du reste condamnée par l'auteur. Ici le reproche n'est pas de mise : avec beaucoup de bonheur, Pierre Brunel conjugue le souci de l'esthétique théâtrale et le respect de l'histoire. Il nous propose essentiellement une lecture parallèle de l'œuvre claudélienne — suivie dans son déroulement chronologique — et du théâtre shakespearien — et même, par un élargissement très opportun, élisabéthain. D'autre part, utilisant et prolongeant les travaux de ses devanciers, il situe ses analyses à la fois dans la vie de Claudel et dans le milieu intellectuel et artistique. Insistant « sur le rôle des intermédiaires » (p. 9), il est attentif à tout ce qui, au théâtre comme dans la critique, a pu influencer sur l'interprétation claudélienne de Shakespeare ; par là même il en fait mieux ressortir l'originalité.

Ainsi, à la question : « le Shakespeare de Claudel va-t-il être le Shakespeare des Symbolistes ? » (p. 81), il répond en indiquant comment l'un interprète l'autre « à la lumière du théâtre grec » (p. 92). Il donne une portée jusqu'à lui inaperçue à la lettre sur *Hamlet* que Claudel adresse à Marcel Schwob, le 17 mai 1900. Certes, tous les rapprochements que fait M. Brunel ne convainquent pas également ; du moins offre-t-il à son lecteur toutes les données du problème et, le plus souvent, des solutions qui emportent l'adhésion. Son livre éclaire d'un jour neuf et le shakespeareanisme de Claudel et l'histoire de Shakespeare en France au long des soixante-dix années 1885-1955. On citera longtemps cet ouvrage pour montrer combien est arbitraire l'opposition de l'histoire à la critique, comment elles peuvent l'une par l'autre s'enrichir.

Ce comparatiste si fidèle à ce que la tradition a de meilleur est aussi un excellent écrivain qui sait d'une formule séduire le lecteur et résumer un développement : « Tête d'Or se réveille Maldoror » (p. 70) ; « *Etiam peccata* ne signifie pas *Peccata solum* » (p. 179). Il possède l'art de hiérarchiser et

de composer : on lit sa thèse si érudite sans jamais être gêné par l'érudition, tant l'exposition est claire et élégante.

Quant au fond, ne pouvant énumérer toutes les trouvailles, je citerai presque au hasard des aperçus dont la nouveauté m'a frappé : le rapprochement entre le *Tamerlan* de Marlowe et *Tête d'Or* (p. 32 et suiv.) ; « l'échange des influences » dans *L'Arbre* (p. 92 et suiv), où Claudel utilise les « motifs élisabéthains, réduits à l'état de clichés » pour orner des constructions classiques conformes « aux exigences de la règle et de la technique », (p. 107), alors que les premiers drames offraient « un spectacle élisabéthain » coloré de « touches antiques » (p. 92) ; la fascination durable qu'exerça sur le poète français l'histoire d'*Antoine et Cléopâtre*.

Essayons de ne pas finir comme M. Brunel dont la conclusion reste un peu mince et surtout allusive pour qui ne connaît pas l'ensemble de sa thèse. Tel qu'il est, ce *Claudel et Shakespeare* fait vraiment le tour d'un très beau sujet et réconcilierait les plus rebelles avec la littérature comparée. Faire le tour n'interdit pas à l'auteur de chercher et souvent d'atteindre « le centre », selon le précepte des *Muses*. On n'avait pas attendu ce livre pour rapprocher les deux dramaturges. Etant de ceux qui volontiers « hisseraient Claudel au niveau de Shakespeare », peut-être suis-je aussi de ces « admirateurs aveugles » que raille gentiment M. Brunel (p.7). L'admiration cependant ne m'aveugle pas si j'affirme qu'après lui maints rapprochements littéraires, au sens facile du terme, ne seront plus possibles, tant il a apporté de rigueur et de finesse, en suivant « l'accompagnement shakespearien », à mieux dégager, dans ses erreurs mêmes, l'originalité géniale de Claudel.

Marius-François GUYARD.

- 
- (1) P. 5 : au lieu de « C.G. = *Correspondance Claudel-Jammes-Frizeau*, éd. A. Blanchet », lire : C.G. = *Correspondance Claudel-Gide*, éd. R. Mallet.  
P. 17, § 5, l. 3 : au lieu de « 1895 », lire : 1885.  
P. 34 : « impuisant » pour : impuissant.  
P. 109, n. 8 : « Béjalme » pour : Beljame.  
P. 142 : « ce grande drame » pour : ce grand drame.  
P. 173 : « Lysondre » pour : Lysandre.  
P. 258 : « Touneur » pour : Tourneur.

Jacques PETIT : *Claudel et l'Usurpateur*. Desclès de Brouwer, Paris 1971, 211 pages.

L'ouvrage que Jacques Petit vient de consacrer à Claudel est si riche qu'on hésite à tenter sa description en quelques lignes ; c'est une clef, mais c'est aussi une somme.

Dégageons tout de suite la thèse : parmi les personnages claudéliens, J. Petit a choisi d'écouter non la voix du sacrifice, comme on l'a presque toujours fait jusqu'ici, mais, de Mara à Camille (et à Satan), celle de la violence, violence qu'il retrouve même dans certaines attitudes, certaines revendications des victimes les plus émouvantes, la Princesse ou Violaine. Le véritable héros claudélien en effet, dans sa nature la plus profonde, est poussé par un mouvement irrésistible à s'emparer « par force ou par ruse » de ce que l'autre — et Dieu même — possède (c'est la définition de l'usurpateur). Il éprouve comme une insupportable injure la possession d'autrui (« En cela que quelque chose ne m'est pas soumis, je ne suis pas libre » dit *Tête d'or*, Th. I, 96). Son exigence est exigence d'absolu. Cette prétention serait seulement celle du héros tragique si J. Petit ne démontrait pas qu'elle ne s'exerce que dans une structure de rivalité fraternelle et comporte un autre caractère spécifique et paradoxal : un désir passionné de réconciliation

de l'usurpateur avec sa victime, aussi impérieux que la volonté même d'usurpation. Cette double exigence inconsciente donne son mouvement à chaque pièce et explique l'évolution de tout le théâtre. J. Petit montre ensuite que « le patron essentiel » ainsi dégagé n'éclaire pas seulement l'œuvre dramatique, mais l'univers claudélien tout entier et même les œuvres exégétiques. Il interroge enfin l'enfance de Claudel pour y découvrir l'origine de cette structure dans une usurpation vécue.

Telle est la thèse. Mais le livre est trop dense pour que cette vue générale donne même une idée de sa richesse. Il faut entrer dans quelques détails.

La première partie est consacrée au DRAME. L'exégète montre d'abord l'aspect *politique* du mythe de l'usurpation : Tête d'or et Avare s'emparent du pouvoir et le restituent ou acceptent un compromis qui annonce le thème de la réconciliation. Le mythe explique également, outre la structure de ces deux pièces, le choix des sujets de la Trilogie à des époques confuses où se succèdent usurpation et restauration. Avec l'usurpation *amoureuse*, l'analyse se fait de plus en plus originale et renouvelle totalement l'interprétation du *Soulier de Satin* ; J. Petit montre Claudel partagé entre une conception consciente, « béatricienne », de l'amour (qui nous vaut les explications de l'Ange, puis de Prouhèze dans la scène du Château-arrière) et une impulsion inconsciente irrépressible qui exige le « don de l'âme » de Prouhèze à Camille, personnage dont le salut est la préoccupation essentielle du poète, même au prix de l'abandon de Rodrigue par l'héroïne. *Le Soulier de Satin* dénoue ainsi non pas le drame de Mesa, mais celui de tous les usurpateurs, Mara, Lechy, etc... Frappé par le lien étroit qui unit usurpateur et usurpé et par le retour constant de deux récits de la Bible, la Bénédiction volée de Jacob et la parabole de l'Enfant prodigue (motif obsédant de *l'Otage*, par exemple), l'auteur précise ensuite la nature du conflit essentiel au mythe en démontrant que le drame claudélien « se joue idéalement entre deux frères ennemis, un cadet qui revendique et usurpe, un aîné qui cède à la violence » dont les rencontres formeraient les scènes dramatiques essentielles. La permanence du thème suggère que ce conflit n'est que la projection d'une contradiction intime au cœur du poète, partagé entre un aspect de soi auquel il se complait et une part maudite, celle du « *double sombre* », qu'il rejette. La difficulté vient de ce qu'il rejette tantôt l'usurpateur, tantôt la victime, choisissant de se peindre alternativement en l'un ou l'autre. A partir de là on peut esquisser une évolution psychologique du poète : l'effort de toute sa vie, que trahit son œuvre, porte sur la réconciliation de l'usurpateur et de sa victime, pour obtenir l'unification de soi. Cette évolution psychologique est mise en lumière par un très important tableau (p. 55) et le chapitre suivant (*La Réconciliation de l'usurpateur*) explique par ce besoin profond (car il s'agit de comprendre et non de juger) certaines attitudes taxées souvent de scandaleuses, comme celle d'Anne Vercors approuvant les crimes de Mara. Besoin si profond qu'il s'exprime au niveau des images par trois motifs constants : le meurtre qui traduit l'usurpation, la croix qui dit le pardon et l'enfant adopté qui unit les personnages en conflit. A la lumière du mythe, l'évolution du Théâtre s'éclaire : Claudel cherche d'abord l'unification de soi par la violence puis par le sacrifice. Dans la Trilogie, de nouveau par la violence. Il n'atteint un salut provisoire qu'avec la réconciliation de Camille.

Non content d'avoir ramené toute l'œuvre dramatique à un schéma unique, J. Petit veut nous prouver dans une seconde partie que le mythe de l'Usurpateur permet de mieux comprendre L'UNIVERS CLAUDELÉIEN, où règne la violence.

Il nous trace d'abord le portrait de *l'homme* qui peuple cet univers, c'est-à-dire de l'usurpateur, car tous les personnages claudéliens — même les victimes — connaissent ce comportement à quelque moment de leur vie. Puis il montre comment ils ressentent l'amour ; comme une prise de posses-

sion sauvage, nourrie de la haine du rival et qui affole l'aimé (e) ; cet affolement, pour J. Petit, exprime en fait une crainte essentielle du héros devant l'amour, en dehors de tout motif de crainte. Le thème du sacrifice, sur lequel on a tant insisté, n'est qu'une élaboration secondaire construite sur cette peur de l'amour. L'idée même du sacrifice s'appuie sur un mouvement naturel de soumission qui établit une sorte de connivence entre la victime et le tyran : la soumission n'est pas originellement un geste religieux mais une sorte d'acquiescement intime à l'usurpation, doublé d'une satisfaction amère (« cela du moins est à moi ! »), d'une sorte de liberté intérieure. Les usurpateurs s'exaspèrent de leur trop facile victoire, ils exigent la capitulation spirituelle qui seule, croient-ils, peut les arracher à la damnation. J. Petit juge inadmissible l'explication de Claudel fondée sur la Communion des Saints et propose de voir ici une contrainte du mythe exigeant, en dehors de toute construction consciente, la réconciliation de l'usurpateur, c'est-à-dire, sur le plan psychologique, l'unification du moi, seul apaisement du créateur. La solution « béatrice » entraîne selon lui à « d'insolubles contradictions ». Il semble que les deux mouvements coexistent chez le dramaturge malgré leur incompatibilité.

*L'Histoire* obéit au même mythe. Elle est donc vue comme une marche vers l'unité à travers les conflits, ce que la Trilogie n'arrive pas à exprimer. Conçue comme une série de drames du sacrifice conduisant à la paix, celle-ci est dominée par les usurpateurs qui font rejaillir la violence et repoussent ce rêve d'unité jusqu'au *Soulier de satin* où l'accord ne s'esquisse qu'au prix des pires déchaînements.

Dieu lui-même se conduit en usurpateur avec l'homme, le terrasse par la conversion, le torture par la fallacieuse promesse de l'amour, ce qui nous vaut cette belle formule : « L'héroïne claudélienne n'est pas Béatrice, ce serait plutôt Dalila ! ». L'homme et Dieu usurpent l'un sur l'autre tour à tour (« Le voleur volé »). L'Incarnation même prend place dans le schéma : c'est, réalisée sur le plan divin, la réconciliation de l'usurpateur, c'est la réponse à l'usurpation satanique ou humaine par l'usurpation divine. Claudel va plus loin encore. Il existe un « devoir de résistance à Dieu », résistance satanique qui a permis la création, résistance humaine (le refus d'Israël) qui donne sa permanence au monde et qui provoque Dieu à l'action : c'est par l'usurpation, non par la prière, que l'on force la volonté divine et que l'on se sauve. Si Mara, Camille, tous les autres usurpateurs finissent par obtenir leur salut, Satan, le premier usurpateur, sera-t-il seul condamné ? Certaines images suggèrent un pardon (le cercle et la ligne) bien entendu ignoré de la pensée consciente.

Dans une troisième partie, J. Petit nous conduit « AU DELA DU DRAME » et c'est là un des aspects les plus séduisants de son livre car il ramène au mythe central toute la production postérieure au *Soulier*, en particulier les commentaires exégétiques qui, après les drames de caractère mythique puis historique, ne sont que la forme parabolique de la même image. Claudel intègre la Bible dans son schéma unificateur, découvrant que tous les personnages du livre sacré vivent des drames claudéliens : obsédé par le thème de l'usurpateur, de la rivalité fraternelle, de l'errance et de la réconciliation de l'Enfant prodigue, il met en vedette l'histoire de Lucifer, de Caïn, d'Ismaël, d'Esau et montre que tous ces épisodes annoncent symboliquement l'errance d'Israël, perdant son héritage au profit de la Chrétienté et se réconciliant à la fin des temps ou au delà, tout cela non sans de nombreuses entorses de Claudel au texte biblique : contrainte du mythe ! Ainsi le poète, commentant la Bible, poursuit-il en fait sa réflexion sur son propre monde imaginaire. On peut comprendre quelle signification cosmique et métaphysique pouvait prendre pour lui la création de l'Etat d'Israël !

Cette réconciliation toujours repoussée prouve l'impasse de Claudel malgré la demi-réussite du *Soulier* sur ce plan. Les dernières œuvres drama-

tiques l'expriment encore sur un autre mode : *l'Ombre* (le dédoublement de Colomb ou de Jeanne d'Arc) ou la *Séquestrée* (*l'Histoire de Tobie et de Sara*), c'est encore l'usurpateur et cette dernière image va fournir à J. Petit l'essentiel de son explication « psychanalytique » : s'appuyant sur Adler qui voit dans l'histoire d'Esau et de Jacob une des réactions les plus habituelles d'un cadet, la révolte contre l'ainé, il analyse la situation du jeune Claudel en face de sa sœur Camille et de son frère aîné Henri, mort prématurément, et montre le jeu subtil d'usurpations réciproques qui s'établit. La conversion faisant apparaître comme intolérable l'autorité de Camille déclenche la création poétique comme une libération de la tension intérieure. L'histoire psychologique de Claudel est désormais parallèle à celle de l'œuvre, la folie et la mort de Camille provoquant une intériorisation de l'image de sa sœur qui devient l'Ombre, la Séquestrée. Ainsi *Partage de Midi*, loin d'avoir l'importance qu'on lui prête dans l'évolution de l'œuvre, n'est qu'une péripétie qui s'insère dans le « schéma type ».

Concluons par cette formule : « Si le conflit fait naître l'œuvre, la réconciliation lui donne son sens, représente la plus profonde raison d'écrire. »

Ainsi le héros claudélien serait moins le virtuose du sacrifice qu'il croit ou voudrait être — car là est le sens conscient que le poète désire imposer à l'œuvre — que le champion inconscient de la violence, l'usurpateur, barbare jusque dans son exigence même de réconciliation. La tension de toute l'œuvre naîtrait — toute expérience spirituelle mise à part — d'un conflit inséparable de l'enfance. La conversion fut peut-être, d'une certaine manière, l'intuition fulgurante de la réconciliation possible : d'où la naissance simultanée de l'œuvre d'art et celle de la vie religieuse, et le double aspect de la divinité sur qui se projette la structure : « l'innocence » déchirante de Dieu, gage de la réconciliation, moteur de la conversion et l'image opposée du tigre et du tourbillon (*La Ville*), résurgence de l'Usurpateur sur le plan divin.

Pour évoquer un domaine précis où la thèse de J. Petit apporte une solution séduisante, il suffit de rappeler l'impression ambiguë que le *Soulier de Satin* laisse au spectateur : Prouhèze, au mépris de l'interprétation béatricienne, ne semble-t-elle pas trahir Rodrigue pour Camille ? Camille ne lit-il pas son salut dans la lumière qui envahit le visage de l'héroïne au moment où celle-ci renonce à Rodrigue bien qu'elle crie passionnément le contraire ? Un mot la trahit : « O parole effrayante ! » dit-elle à Camille qui exprime l'exigence crucifiante ; n'est-ce pas le mot de Violaine s'écriant à la vision de l'irrésistible sacrifice : « Hélas ! Parole irréparable ! ». Et aussitôt, comme une conséquence : « O parole que j'attendais ! » (Th., I, 578).

J. Petit ne prétend certes pas dissiper la gêne que l'on éprouve à voir ainsi Prouhèze écartelée entre les deux héros. Mais il apporte une explication qui semble décisive : cette troisième Journée — d'ailleurs remaniée à la suite de l'incendie du 1<sup>er</sup> septembre 1923 — le poète semble l'avoir écrite à la fois sur deux plans : le plan conscient, dominé par le thème de Béatrice, la poussée inconsciente imposant la réconciliation de l'Usurpateur. La gêne du spectateur s'explique ainsi par la gêne de l'auteur, incapable de dicter sa volonté aux personnages de son monde imaginaire. L'œuvre d'art y perd peut-être en cohérence, elle y gagne en richesse et en humanité, exprimant l'angoisse où se débattent les âmes dans toute la confusion du vécu. C'est à quoi conduit l'éclatement de la pièce ici et à son ouverture passionnée sur le dialogue de Camille et de Prouhèze dont le caractère sombre et violent, comme dans une nuit sillonnée d'éclairs, pourrait l'emporter par sa dramatique beauté sur les entrevues béatriciennes.

On voit combien ce livre si intelligent peut susciter l'adhésion. La thèse est si convaincante, si aveuglante, que le lecteur s'étonne de sa propre cécité antérieure : c'est parfaitement évident et c'est parfaitement neuf ! Faut-il épiloguer sur la richesse de ce mythe ?

Pour la première fois on nous propose un point de vue qui permet d'embrasser l'ensemble du massif claudélien, une structure où s'intègrent aussi bien les commentaires bibliques que l'œuvre dramatique et même poétique.

Non content de donner son sens à la création claudélienne, le mythe permet d'expliquer les fragments les plus mystérieux (*Une Mort prématurée*), d'innombrables obscurités de détail ou même le choix de sujets inattendus comme ceux de la Trilogie.

L'explication psychologique rend l'auteur et son œuvre extraordinairement solidaires, conférant à l'inspiration une résonance pathétique jusqu'ici méconnue.

Enfin, nous nous trouvons devant un homme vraiment homme : une nature rebelle fort peu docile à l'évangélisation. Un nouveau Claudel, sombre et violent, moins éloigné de Rimbaud, se dresse et fait craquer son auréole. J. Petit l'exclut de la légende dorée où il devait se morfondre. Il rend à celui en qui certains ont voulu voir un « marteau-pilon » de la certitude ou un porteur d'encensoirs, toute sa part d'ombre et d'inquiétude.

Une magistrale étude, une péripétie essentielle dans l'exégèse claudélienne, tel est l'ouvrage que nous propose aujourd'hui Jacques Petit.

Michel MALICET.

---

Signalons quelques menues coquilles :

P. 15, dans la note, lire II, 1416. — P. 28, 13<sup>e</sup> ligne, lire : car une âme humaine est plus qu'un monde, et voici qu'elle sauve une âme... — P. 45, 6<sup>e</sup> ligne, lire : « que vous donner ? » — P. 174, 5<sup>e</sup> ligne, lire : *Ismaël* et non *Israël*.