



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 44, 1971 – 4,  
*Rencontres internationales de Brangues*, p. 8-18

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15609-3.p.0016](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15609-3.p.0016)

*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

*Cahier Paul Claudel 9 : Prague - Ed. Gallimard 1971, 408 pages.*

Reçu premier en février 1890 au grand concours des Affaires Etrangères, Paul Claudel avait choisi le cadre consulaire. Après un passage à la direction commerciale du ministère, il est affecté en 1893 au consulat général de New-York et en décembre de la même année désigné pour le poste de vice-consul à Boston. Il y passera deux années. En 1896 il part pour l'Asie. Il restera seize ans en Chine, tour à tour vice-consul à Fou-Tchéou, à Hankéou, de nouveau — mais cette fois consul — à Fou-Tchéou, puis à Tien-Tsin. Philippe Berthelot veille sur sa carrière et sur son œuvre littéraire. Il fait revenir son ami en Europe. Claudel est nommé consul de France à Prague et s'installe dans son nouveau poste en 1909. Il a juste 41 ans. Depuis 19 ans il est fonctionnaire — et combien il aime son métier, avec quelle scrupuleuse exactitude il en accomplit les obligations ! Il a déjà parcouru une large partie du monde. Des expériences variées l'ont enrichi. Il a écrit : « La Ville », la première version de « La jeune fille Violaine », « L'Echange », « Tête d'Or », « Partage de Midi », toute sorte de poèmes, les Grandes Odes. Il a commencé « L'Otage ». Cette œuvre déjà considérable est encore ignorée du grand public. Mais des petits groupes d'intellectuels se tournent vers elle comme devant une aurore. Il y en avait même à Prague. J'en reparlerai.

Le 9<sup>e</sup> Cahier Paul Claudel, qui vient de paraître chez Gallimard, est consacré au séjour que fit Claudel dans la capitale de la Bohême en qualité de consul de France, de novembre 1909 à la fin de septembre 1911. Grâce aux remarquables collaborations de M. Vaclav Cerny, professeur à l'Université Charles de Prague ; de Mlle Enjalran, archiviste au Ministère des Affaires Etrangères, de M. Pierre Moreau, professeur à la Sorbonne, grâce aux nombreux documents inédits — correspondance, archives du quai d'Orsay — ce nouveau « Cahier » n'apporte pas seulement les indications les plus précieuses sur l'activité que déploie Claudel dans cette capitale de l'Europe Centrale, c'est aussi un tableau passionnant des grands courants politiques et culturels à la veille de la première guerre mondiale.

Le consulat de France à Prague avait été créé en 1897. Six grandes puissances possédaient une représentation consulaire dans la capitale de la Bohême : l'Allemagne, la France, l'Italie, les Etats-Unis et tout récemment la Russie. Sur le plan diplomatique, le consulat relevait de notre ambassade en Autriche-Hongrie qui résidait à Vienne et dont le titulaire était à cette époque M. Philippe Crozier. Cet ambassadeur s'était surtout distingué comme directeur du Protocole... Crozier, chef direct de Paul Claudel, c'est un de ces raffinements dont la « carrière » a le secret...

Prague était un poste important. Capitale de l'ancienne Bohême toute sorte d'influences s'y croisaient. La conscription du consulat réunissait les provinces de Bohême et de Moravie, soit neuf millions d'habitants — le quart de l'empire austro-hongrois. Vie économique considérable. Prague et Brunn (où Claudel fera créer une agence consulaire) sont des centres industriels puissants. Vie intellectuelle intense. L'Université de Prague, fondée par l'empereur Charles IV sur le modèle de la Sorbonne est la plus ancienne de l'Europe Centrale. Vie politique active enfin, Prague était à cette époque un carrefour où les courants germaniques et slaves se rencontraient — et se heurtaient. La double monarchie austro-hongroise s'appliquait précisément à composer. Mais les vieilles rivalités politiques se nourrissaient des vieilles passions spirituelles et cela durait depuis les origines. C'est-à-dire depuis que les marcomans, race germanique, avaient été soumis par les Romains et que les tribus slaves, venant du Nord et de l'Est des Carpates s'étaient

installées dans ces régions. La fameuse défaite de la « Montagne Blanche » — Bila Hora — qui s'était déroulée près de Prague en 1620 — deux siècles après Jean Hüss — avait assuré la domination des troupes impériales sur les Tchèques. La Bohême ne s'en était jamais remise — pas plus que l'empire des Habsbourg ne se remettra plus tard du choc de Sadowa. Et pourtant la Bohême — c'est-à-dire la Tchéquie — existait et même passionnément... Elle existe toujours, malgré — en 1968 — la défaite de la « Montagne Rouge »...

Dans ce pays les liens intellectuels et affectifs avec la France sont innés. Déjà du temps de Claudel il suffisait de décliner la qualité de Français pour recevoir l'accueil le plus chaleureux. Au lendemain de notre défaite de 1870 et de la perte de l'Alsace-Lorraine, la Bohême avait manifesté sa sympathie à la France de façon ardente. La tâche du consul de France à Prague était délicate. Elle avait trois objets principaux. Entretenir des relations amicales mais discrètes avec les chefs des partis tchèques; conserver des rapports courtois avec les fonctionnaires impériaux; observer une neutralité polie vis-à-vis des Allemands. Toutefois l'objectif initial était d'aider le pays, mais avec retenue, à se libérer de l'emprise économique allemande en favorisant les progrès des Slaves. Depuis Sadowa les Tchèques regardaient vers l'Est... C'est ainsi que le poste de Prague était considéré comme le « plus délicat » de la double monarchie. Le mot est de l'ambassadeur Crozier et il est juste.

Le prédécesseur de Claudel avait pris des positions assez combatives. L'ambassade d'Allemagne à Vienne s'en était plainte. L'administration austro-hongroise voyait d'ailleurs ce zèle d'un mauvais œil. Claudel fut plus prudent. Peut-être aussi moins partisan que son collègue. Il ne dissimulait pas une certaine admiration pour la façon dont la clé de voûte hasbourgeoise tenait les éléments disparates de l'empire. Il étudiait cette politique avec intérêt et même avec sympathie. En toutes choses, Claudel aimait l'ordre. Il tenait une certaine autorité pour nécessaire, il blâmait énergiquement les violents, les passionnés, les faux lyriques qui étourdissent les foules. Un changement de gouvernement pour l'administration de la province lui permit de se livrer à de fines réflexions. Le comte François Thun, plein de savoir-faire et qui possédait un grand prestige personnel remplaça le comte Coudenhoven, bureaucrate sans rayonnement. Le choix avait été décidé par l'empereur François-Joseph lui-même. Claudel l'observera avec intérêt.

Il consacra une étude spéciale à la Diète de Bohême, à son fonctionnement. Elle lui permit d'analyser les rivalités des nationalités tchèque et allemande et de mesurer la primauté que celle-ci s'efforçait de s'acquérir. Aussi, à l'époque du séjour de Claudel à Prague assiste-t-on à un renouveau des sentiments de solidarité qui rapprochent entre eux les divers éléments slaves que comprenait l'empire des Habsbourg.

Mais si l'observation des phénomènes politiques dont la Bohême et la Moravie étaient le théâtre retiennent l'attention du consul de France, celui-ci s'attachait surtout à étudier le développement des forces économiques; notamment à démêler l'ensemble de l'économie de l'empire austro-hongrois, laquelle traversait une crise. Il ne se lassait pas de donner à l'industrie et au commerce français les indications qui pouvaient leur être utiles. Il se fâchait un peu parce que le Ministère ne lui facilitait pas la tâche et ne lui remboursait pas les frais que cette correspondance technique lui occasionnait. Claudel s'occupa activement de placer un emprunt français à Prague. Il en profita pour exprimer sa conviction profonde qu'une collaboration financière entre la France et la Bohême ne pouvait être que d'un grand intérêt pour les deux parties. Il ne cache pas sa « joie que pour la première fois les capitaux français seront introduits en Bohême. » Il en tire une espèce d'orgueil. C'est l'un des traits les plus frappants de l'étonnante personnalité de Claudel que l'intérêt

pour ainsi dire passionné que ce grand poète, cette espèce de « contemplatif » — son « journal » n'autorise-t-il pas ce mot ? — apportait aux questions d'ordre économique et financier. Toute sa vie, ces deux aspects de sa nature se sont confondus. Pendant les seize années qu'il passa en Chine — où il écrivit les *Grandes Odes* ! — il ne cessera de se préoccuper des problèmes économiques de ce vaste pays. Dans son livre « *Sous le signe du dragon* » — qui est un long rapport — les chapitres sur le commerce et l'industrie, les finances et la monnaie (bourrés de chiffres) occupent une place considérable. Des 82 dépêches (en 1910) et des 32 en 1911 (jusqu'en septembre) qu'il a écrites à Prague de sa main, l'immense majorité a trait à des questions d'ordre économique. J'ai tout spécialement relevé les longs rapports qu'il adressa au département sur les produits chimiques ; celui qui relate sa visite aux usines de Cyankch de Kolin (qui traitent le cyanure de sodium) ; son autre visite aux brasseries de Pilsen, la « Brasserie Bourgeoise » notamment « dont la marque est connue dans le monde entier » et qui est d'ailleurs la plus grande brasserie du monde ». Tout le long de la carrière de Paul Claudel, que son activité fût consulaire ou diplomatique, en Extrême-Orient, en Europe ou dans les Amériques, l'on trouverait des exemples pareils. Quand il était au Brésil il écrivait : « Il faut que la France prenne des mesures pour devenir après la guerre le plus grand entrepôt des denrées coloniales de l'Europe. » On pourrait composer une vie de « Claudel, économiste et financier » et cet ouvrage le consacrerait comme l'un des experts les plus avertis de son temps. Ce goût venait de loin. Le 9 décembre 1906 n'avait-il pas écrit de Tien-Tsin à son ami Arthur Fontaine : « C'est une joie pour moi de toucher à toutes ces choses bien grosses et bien réelles, tramways, égouts, et l'impitoyable électricité. » L'un des premiers personnages qu'il a créés, Thomas Pollock Nageoire ne s'écrie-t-il pas : « je connais tout, j'ai tout vu, j'ai tout mesuré, j'ai traité tout. Et je sais comment ça se fait et où ça pousse et quel est le stock sur le marché. » La vieille race paysanne est encore vivante dans ses réflexes. « Barrès, c'est la terre et les morts. Moi, je suis la mer et les vivants. » Voilà le miracle Claudel.

J'ai dit au début de ces pages que Paul Claudel comptait à Prague des admirateurs inconnus avant d'arriver dans cette ville. Deux noms dominant alors ce petit cénacle d'initiés. Ceux de Milos Sebesta, qui prit comme pseudonyme le nom de sa mère, Marten et Zdenka Braunerova.

Marten, qui appartenait à une famille très catholique du patriciat de hauts fonctionnaires monarchiques, était plus jeune que Claudel. Il est poète et critique d'art et de littérature. Dès 1902 il a découvert Claudel et, l'on peut dire que c'est lui qui le premier — à propos de « *L'Arbre* » — prononce le nom de Claudel en Bohême et tout de suite le célèbre. L'œuvre de Marten — notamment le « *Livre des Forts* » — le classe parmi les critiques les plus pénétrants de son époque.

Zdenka Braunerova est une artiste. Elle appartient au patriciat bourgeois, « vieux tchèque ». L'une de ses sœurs a épousé Elémir Bourges — qui est un ami de Claudel. Zdenka Braunerova peint. Elle est venue en France. C'est une fervente de l'école de Barbizon. Corot est son maître préféré. Elle a fait un instant hésiter Huysmans au seuil de la Trappe. Elle s'éprend en Slovaquie Morave de l'art national populaire et pousse sa passion du terroir jusqu'à adopter le costume paysan.

Marten et Zdenka Braunerova ne se possèdent pas de joie quand ils apprennent la nomination de Claudel à Prague. Ainsi Marten verra en chair et en os l'un de ses dieux ! Zdenka, elle, va connaître celui qui est déjà pour elle un ami. Tous deux s'ingénient à faciliter l'installation de la famille Claudel à Prague, à lui trouver un appartement, à découvrir la ville et ses ressources. Cette intimité se prolongera au delà du séjour de Claudel à Prague. Elle ne dura cependant pas longtemps en ce qui concerne Marten qui s'éteignit tout jeune pendant la première guerre mondiale.

Mme Dag Mar a classé et commenté dans le « Cahier 9 » les 58 lettres qu'échangèrent Paul Claudel et Marten et les 46 lettres de la correspondance Claudel - Zdenka Braunerova. De cette dernière, Claudel parle souvent dans son « journal ». L'on trouve notamment à la date du 15 août 1910 le récit par Zdenka de la mort tragique d'une petite fille qui a profondément remué Claudel. Celui-ci évoque également en été 1911 une promenade avec Zdenka à Rostock, le long de la Voltava » remplie d'ordures. Sur la berge se promène fièrement un facteur de pianos en caleçon flottant bleu ciel avec des chaussettes et des jarretelles pour les retenir par les mollets nus, un jeune vagabon comme Rimbaud en chemise grise. » C'est dans le « journal » que nous apprenons que Claudel prit à Prague des leçons d'équitation.

J'ai déjà dit avec quelle application le consul de France accomplissait son métier. « J'adore les dossiers », m'a confié un jour Claudel. Combien il en a établi sur les questions les plus techniques ! Mais — toute sa vie en témoignage — une chose était sa profession administrative, une autre sa vocation littéraire. Or jamais celle-ci ne gêne celle-là et réciproquement. C'est ainsi que Claudel poursuivit son œuvre lyrique pendant son séjour en Bohême. Les deux seuls contes qu'il ait jamais écrits, c'est à Prague — en 1910 — qu'il les a composés. L'un est un conte chinois : « La lanterne aux deux pivôines » — qui fut traduit en tchèque avant de paraître trente-deux ans plus tard dans le « Figaro ». Le second « Le cheval qui apportait le soleil » tiré d'un récit populaire slovaque, n'a été rendu public que tout récemment (« Figaro Littéraire » des 22 et 28 avril 1965). En 1911 il composa les quatre « Images saintes de Bohême ». Saint Wenceslas, roi et martyr (dédié à Zdenka Braunerova). Sainte Ludmilla, reine et martyre, Saint Jean Népomucène, martyr, enfin l'immortel « Enfant Jésus de Prague » :

« Il neige. Le grand monde est mort sans doute. C'est décembre  
Mais qu'il fait bon, mon Dieu ; dans la petite chambre... »

Toute la poésie de l'Enfant-Jésus et de Noël qui consolent la créature humaine et lui apprennent le secret de la toute puissante simplicité, de la toute puissante pureté...

Mais l'œuvre littéraire capitale de Claudel à Prague, c'est la transformation de la « Jeune fille Violaine » en l'« Annonce faite à Marie ». Le chapitre dans lequel M. Vaclay Cerny étudie les conditions de cette refonte est d'un intérêt particulier. Il recherche dans quelle mesure Claudel a pu subir l'influence de la Bohême. Or cette influence est évidente. Elle s'exerce sur deux plans distincts. D'abord le côté « liturgique » du drame. Un couvent de Bénédictins existait à Prague — l'« Emmaüs ». Claudel assistait régulièrement à ses offices. Pendant une partie de son séjour il s'y rendait chaque matin. Il prenait part aux sessions, conférences, offices liturgiques, concerts, exercices pratiques de chant grégorien auxquels donne lieu un « Congrès pour la culture du chant liturgique ». Il était enthousiasmé par le bréviaire monastique des Bénédictins. « Si magnifique que soit ce recueil — écrit-il à Suarès — il ne faut pas oublier qu'il n'est qu'une partie solidaire de l'énorme édifice de la liturgie, le missel, l'antiphonaire, le rituel, le pontifical. Jamais une telle cathédrale n'a été édiflée à la gloire de Dieu. » Le 5 avril 1910 il assiste à Emmaüs à la représentation d'un « mystère », ce qui veut dire « Office ». L'hôte français — écrit le professeur Cerny — se rendait compte à Emmaüs du profit qu'il y aurait à tirer de cette dramaturgie sacrée pour le drame contemporain. » Et le professeur Cerny d'ajouter : « Du « ludus resurrectionnis » pascal où l'annonce de son retour à la vie est faite aux Maries par la bouche même de Jésus, la pièce tire sans doute d'abord son nouveau titre surprenant : l'annonce n'y est-elle pas faite à une jeune fille Violaine, dès le Prologue, d'une renaissance à réaliser, d'une mission de sainteté à assumer ? À travers elle, c'est d'ailleurs un appel à tous les enfants de Dieu qui retentit. Et cette Violaine n'est-elle pas une Marie ? »

Le « ludus » auquel Claudel avait assisté à Emmaüs n'était qu'une présentation dramatisée de textes et de chants liturgiques. « Ce que réalise la pièce de Claudel, écrit M. Cerny, c'est de mettre entièrement un drame humain sous le signe de la liturgie en s'appropriant des parties choisies des sources liturgiques consacrées dans leur stricte forme originelle, restaurée par les Bénédictins... » D'autre part il est certain que lorsque Claudel a vu dans le nord-est de la Bohême les ruines des « Trosky » — restes d'un château géant construit à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle — qui se dressent dans une région si belle qu'on l'appelle le « paradis tchèque », le poète a imaginé que ce décor pourrait être celui de Monsanviège. Quand le Théâtre national de Prague représenta le 6 février 1914 « L'Annonce faite à Marie » c'est Trosky qui occupe le centre de la toile de fond du premier acte. Ainsi peut-on dire, en toute vérité littéraire, que son séjour à Prague a exercé une influence décisive sur la version éternelle du plus pur chef-d'œuvre de Paul Claudel. Il acheva « L'Annonce faite à Marie » en juin 1911.

\*\*\*

Trois mois plus tard, le 20 septembre 1911, Paul Claudel est promu consul général. On lui avait déjà proposé un nouveau poste, celui de Sidney. Il l'avait écarté. En revanche il accepte le consulat général de Francfort. Le 27 septembre 1912 il quittera la Bohême, « grande plaine à betteraves sans cours d'eau, les villages autour de la mare stagnante, où barbotent les oies et les enfants, les vallées étroites et encaissées, les routes poudreuses bordées d'arbres fruitiers, les clochers carrés surmontés d'un bulbe. » Et la ville aux cents clochers, avec ses vieux palais majestueux, ses églises baroques, ses ponts sur la Moldau... l'une des plus belles villes qui soient au monde.

On a dit de Claudel : « Il n'aimait pas les Tchèques. » Jugement sommaire, donc faux, injuste, absurde. Qui sait si ce prophète ne présentait pas les drames qui accablent ce pays où Jean Hüß — sur un autre bûcher — ne cesse de brûler ? Quelques années plus tard, Paul Claudel écrit ces mots : « Prague me tenait plus à cœur que je ne le croyais... »

Wladimir d'ORMESSON  
de l'Académie française.

## LA SAISON DU DÉPOUILLEMENT

*Chemin de la Croix n°2 - Bulletin de la Société Paul Claudel n° 42*

L'inestimable publication en fac-similé du *Chemin de la Croix* n° 2 ; ou plutôt des deux versions successives, celle du 20 mars 1951 et celle du 23 mars 1952, nous invite à réfléchir sur cette dernière période de la vie du poète, marquée par l'essai d'une troisième version de *Tête d'Or* et par la tentative de dépouiller jusqu'à l'extrême la scène essentielle de *Partage de Midi*. Déjà antérieurement les traductions des Psaumes avaient donné une idée de cette nouvelle manière.

Tout chrétien sait bien que l'on n'a jamais fini de dépouiller le vieil homme. C'est particulièrement difficile lorsqu'il s'agit d'un artiste, Claudel n'a pas cessé tout au long de sa vie, de s'exprimer là-dessus. S'agit-il vraiment d'une renonciation à l'art en lui-même ? Je ne le crois pas. Ce serait de la part de l'artiste, renoncer au don qu'il a reçu de Dieu même et il sait mieux que personne qu'on n'a pas le droit d'enterrer le talent qui vous a été donné. Il n'est pas jusqu'au jeu de mots sur talent qui ne fasse mouche dans la conscience chrétienne.

Mais il faut se dépouiller de ses vêtements, de toute cette somptuosité

d'images qui venait draper la nudité du sentiment. N'oublions pas non plus que Claudel est un homme de théâtre et qu'il est attentif plus qu'à toute autre chose à ce qui concerne le théâtre. Cette exigence du dépouillement au théâtre, ce combat acharné contre un texte trop éclatant, il n'est pas le seul à en éprouver la nécessité, mais on peut bien affirmer qu'il fut l'un des premiers. Une étude attentive des dernières modifications introduites dans le texte de *L'Annonce* ou dans celui de *Partage de Midi* suffirait à nous en convaincre.

Prenons bien garde que ces deux versions d'un second *Chemin de la Croix* ne sont pas, comme les poèmes qui composent le premier, des méditations destinées à accompagner l'exercice pieux des quatorze stations traditionnelles. Il s'agit de tout autre chose : d'un projet de mise en scène qui avait été inspiré au poète, comme il le dit lui-même, par le spectacle de Decroux, en particulier par *Les Arbres*. Il s'agit de faire, pour la Passion, quelque chose d'analogue et ceci nous ramène à l'une des grandes œuvres dramatiques : *Jeanne au bûcher*. Et encore plus loin, au *Festin de la Sagesse*, composé en 1934 et à l'article sur le Nô que Claudel écrivit à cette occasion et qui fut publié par la *Revue de Paris* en 1938.

Nous sommes ici à un carrefour où se rencontrent deux lignes en apparence indépendantes, mais qui convergent : d'une part la recherche du spectacle total, où les gestes des acteurs et la disposition des quelques objets très peu nombreux, qui occupent la scène, doivent avoir autant ou plus d'importance que le texte lui-même ; où d'autres arts, la musique et le cinéma, sont convoqués pour compléter le spectacle qui s'adresse à tous les sens ; et, d'autre part, le dépouillement progressif de tout ce qui pourrait faire écran entre le sentiment brut et le spectateur.

En un mot, il s'agit de la recherche d'un langage, pour parler comme on parle aujourd'hui. Claudel, comme tous les artistes, n'a jamais fait autre chose, depuis qu'il a commencé d'écrire, que rechercher ce langage. Il est allé le demander à toutes les sources, car un langage ne s'invente pas à partir de rien. Il est fait pour permettre la communication avec l'autre. Il doit donc reposer sur un certain nombre de conventions admises et continuer une tradition. Du moins est-ce ainsi que Claudel l'entendait et c'est pourquoi a étudié avec tant d'attention les tragiques grecs, Virgile, Sénèque, Dante et Shakespeare, qui avaient abordé avant lui les difficultés de l'expression. Les leçons de Mallarmé ne lui furent pas non plus inutiles. Il a suffisamment dit tout ce qu'il devait à l'exemple de Rimbaud et ce n'est pas en vain qu'il respira l'atmosphère symboliste de la fin du siècle dernier. Cela ne diminue en rien son originalité propre, ce qu'il apporte de nouveau. Mais enfin c'est tout cela que nous trouvons dans les œuvres de la jeunesse et de la maturité du poète. Tout cela que les exégètes patiemment mettent au jour, et quelque chose de plus.

Il semble qu'au fur et à mesure que Claudel se familiarise avec le théâtre, à partir du moment où il est joué, il soit de plus en plus fasciné par les exigences propres du spectacle. C'est évident à partir du *Soulier de Satin*. Dès lors l'expression verbale se modifie. Si le poète s'abandonne encore au souffle lyrique, il le tempère de plus en plus, il le contient, parce qu'il risque de tout envahir et de ne pas laisser une place suffisante aux autres éléments du spectacle. Il faut atteindre le spectateur par tous les moyens possibles, et pas seulement, ni même peut-être principalement avec des mots.

Il y a plus encore : c'est la nature même de ce langage verbal qui tend à se modifier. Cette langue doit être beaucoup moins écrite et beaucoup plus parlée. Claudel avait toujours accordé la plus grande attention à la langue parlée, comme en témoignent, entre autres textes, les « Réflexions et Propo-

silions sur le vers français », qui sont de 1925. A partir de cette date, il lui a fait une place de plus en plus grande dans ses œuvres dramatiques et il l'a introduite, quelquefois un peu par force dans ses œuvres antérieures, lorsqu'il lui arrivait de les reprendre. Tel est le parti qu'il a pris dans ses traductions des Psaumes.

Au fait, puisque ce deuxième *Chemin de la Croix* n'est en réalité qu'une mise en scène, les personnages ne parlent pas. Néanmoins il me paraît clair que, s'ils parlaient, ils parleraient le langage de tous les jours, qui est en même temps celui de toujours. Une langue littéraire, quelle que soit la diversité et la richesse de ses origines, est une langue datée. N'importe quel spécialiste est capable de dire sans erreur à quelle époque elle remonte. Une langue parlée aussi et plus encore, certes. Mais si elle se modifie de jour en jour et presque d'heure en heure, elle répond à des nécessités fondamentales qu'un grand nombre de siècles ne changent guère. Un corps de garde romain devait étrangement ressembler à tous les corps de garde depuis qu'il y a des corps de garde.

Voilà ce que traduit, ou du moins s'efforce de traduire la langue de tous les jours. Voilà aussi ce qu'a recherché ici Claudel : un Chemin de la Croix pour tous les jours ; une série d'images, les plus simples et les plus dépouillées qui soient, et c'est cela qu'à la veille de la mort le poète chrétien désirait nous laisser. Admirez alors encore une fois la souveraine plénitude de cette langue où les mots tiennent tout seuls, les uns à côté d'autres, comme des blocs ajustés sans mortier, sans ces adjectifs et ces adverbes qui viennent à tout moment corriger ce que la taille du bloc a eu d'imparfait. Ici tout est taillé de main d'ouvrier, presque du premier coup. Il n'est, pour s'en convaincre, que de comparer les deux versions composées à un an d'intervalle. Les quelques modifications que l'on relève ont pour objet de souligner les choses, d'accentuer le trait, mais jamais de filer la métaphore. Aucune facilité dans ce langage. Tout y est dur, pur et net, comme ce doit être dans la méditation du chrétien lorsqu'il approche de l'éternité.

Voilà pourquoi il me semble que ces textes ne sont pas seulement, ni même surtout des documents littéraires, mais un témoignage spirituel. Charles Du Bos, qui avait tant recherché la marque du spirituel dans l'ordre littéraire, eût aimé, j'en suis sûr, les commenter mot à mot. Il y aurait décelé sans doute l'expression nue d'une âme parvenue à l'extrême bord de la vie, et pour qui tout est soudain devenu très simple et très évident. C'est la jeunesse qui mêle et qui embrouille tout. Mais la vieillesse a fini par apprendre qu'une seule chose est nécessaire et qu'il n'y a pas non plus deux façons de l'exprimer.

C'est ici que l'art s'anéantit lui-même dans son propre triomphe, car il fallait tout ce qui a précédé pour faire résonner comme il convient cette expression nue.

Paul Claudel n'a jamais été plus grand que dans cette simple mise en scène du drame essentiel.

Jacques MADAULE.

Jacques PETIT, *Le premier drame de Claudel : Une mort prématurée. Commentaire thématique*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, les Belles-lettres, Paris, 1970, 119 p. in 8°.

En mai 1892, Claudel publiait dans la *Revue indépendante*, sans nom d'auteur, deux scènes, avec la mention *Morceau d'un drame*, tirées de l'acte IV d'une pièce écrite en 1888, ayant pour titre : *Une mort prématurée*.

Paul Claudel a parlé plusieurs fois de ce drame. Retenons deux points : il déclare avoir détruit la partie non publiée sans dire à quelle époque ;

il insiste, d'autre part, sur les ressemblances avec *Partage de Midi*, allant même jusqu'à faire cette confidence à Frédéric Lefèvre (*Nouvelles littéraires* du 18 avril 1925) : « des fragments importants ont passé, presque sans changement, dans *Partage de Midi* », ce qui permettrait de penser que la destruction du manuscrit de 1888 fut postérieure à la rédaction de ce dernier ouvrage en 1905

Henri Guillemin, dans la *Revue de Paris* de mai 1955, Jacques Madaule dans la seconde édition de son *Drame de Paul Claudel* (1964), le P. François Varillon dans son *Claudel* de 1967, Mariane Mercier-Campiche dans *Le théâtre de Claudel ou la puissance du grief et de la passion* (1968) ont particulièrement insisté sur l'importance de ces pages de la vingtième année : leur interprétation, en effet, met en question la « thématique » permanente de la vision du monde à l'intérieur de laquelle Claudel rencontre et construit ses drames. De là l'intérêt et la portée de l'édition avec commentaire que Jacques Petit donne d'*Une mort prématurée*. Disons en gros : on ne pourra désormais lire le « fragment » sans tenir compte de l'interprétation nouvelle de Jacques Petit, serait-ce pour la discuter ; on trouvera aussi dans son livre une application judicieuse de la méthode « structuraliste » en histoire littéraire.

Il est probable que les deux scènes conservées étaient à la fin du drame. La première est un court monologue de 14 lignes mis dans la bouche d'un personnage appelé « Le Frère » : c'est un suprême adieu (avant suicide ?) jeté par lui à sa maîtresse qui ne dit rien et dont la scène suivante nous dit le nom : Marie. Cette seconde scène, 170 lignes, est un dialogue entre cette Marie et un nommé Henri qui est son amant ou son époux : c'est aussi l'adieu d'un homme qui s'en va vers la mort. Comme il est explicitement parlé de « parricides » et que certaines allusions du texte peuvent faire penser à un inceste, une interprétation est concevable : « Le Frère » est le frère de Marie, ils sont parricides comme Oreste et Electre, incestueux comme Siegmund et Sieglinde, double modèle dont le P. Varillon évoque le souvenir, rappelant opportunément l'influence de la tragédie antique et du drame wagnérien sur le jeune Claudel ; le déchiffrement psychanalytique de l'inconscient d'où jaillit pareille histoire est alors d'une simplicité presque gênante. Explication trop claire pour un texte si obscur, privé de son contexte, telle semble avoir été la réaction de Mme Mercier-Campiche qui, relisant de près *Une mort prématurée*, trouve très imprécise la référence aux « parricides » et ne voit aucune parole qui imposerait l'hypothèse d'une relation incestueuse. Voici maintenant l'interprétation de M. Jacques Petit : « Le Frère » est le frère d'Henri, et les deux personnages sont amants de Marie.

La justification de l'interprétation est liée à la méthode de son auteur. Bien sûr, les historiens précédents avaient multiplié les rapprochements entre *Une mort prématurée* et les œuvres postérieures ; mais ce qui était surtout jeu de comparaisons suggestives est maintenant recherche systématique. Cette recherche, semble-t-il, se poursuit sur deux plans : celui des thèmes-images et celui des thèmes-structures.

Premier plan : voir, par exemple, les indications sur l'image des abeilles, l'image de l'étoile, l'image de la violette unie à la mort ; plus directement à la signification profonde du drame est le rapprochement entre le mot de Marie à Henri : « mon jumeau », et celui de Georges à Sygne : « ô mon étrange jumeau » : si le second n'exprime pas un lien du sang, pourquoi le premier l'exprimerait-il ? De même, si « Le Frère » de la scène I appelle Marie Sœur, nous ne devons pas oublier que Jacques Hury appelle ainsi Mara, sa future belle-sœur, qu'Orso appelle ainsi Pensée sa quasi belle-sœur : si « Le Frère » est le frère d'Henri, Marie est aussi sa belle-sœur ou quasi belle-sœur. Sur le second plan, M. Jacques Petit dresse un répertoire de situations-types dans la dramaturgie claudélienne : la séparation, l'exil, l'union dans la mort

la trahison de la femme, par exemple, et, bien sûr, la trilogie de la victime l'être aimé et l'usurpateur, car ce commentaire d'*Une mort prématurée* est, en fait, un appendice à l'ouvrage que M. Jacques Petit publiait en même temps chez Desclée De Brouwer : *Claudiel et l'Usurpateur* ; c'est ici que la « thématique » devient « structuraliste ».

La rigueur et même la raideur de l'argumentation structuraliste lui donnent l'allure d'une démonstration : or, à proprement parler, aucune démonstration n'est ici possible, les documents sur lesquels elle pourrait s'appuyer faisant défaut. Ceci posé, l'interprétation de M. Jacques Petit est solidement construite : le moins que l'on puisse dire est qu'elle impose une remise en question des autres. D'autre part, l'argumentation structuraliste ne doit pas cacher ce qu'elle doit à l'*ingenium* de celui qui argumente. Toute méthode a ses dangers ; la recherche des structures est celle constantes qu'il serait inutile de chercher si on les voyait à l'œil nu ; il s'agit donc de découvrir l'identique ou le semblable sous ce qui apparaît comme divers, autrement dit : de substituer des schèmes abstraits à des situations concrètes. Ainsi on fera ressortir la structure commune sous les relations : Henri-Louis-Lechy, de *L'Echange*, Georges-Sygne-Turelure, de *L'Otage*, etc... or la diversité est peut-être ici plus intéressante que l'identité. D'un autre côté, la recherche de la structure détourne l'attention de l'« environnement » historique de chaque œuvre particulière, elle introduit l'esprit dans un monde de formes intemporel où le temps n'est guère différent de l'espace. Mais, ce que la méthode pourrait sacrifier est, en fait, sauvé dans une expérience méthodologique comme celle de M. Jacques Petit : son intelligence du drame claudélien, sa connaissance du milieu culturel, son information sur le contexte historique maintiennent ses analyses au niveau de ces réalités complexes, parfois obscures, que sont les personnages de Paul Claudel si intimement mêlés à sa personnalité tout le long de sa vie.

Henri GOUHIER.

J'ajouterai ici une des raisons qui m'inclinent à repousser l'hypothèse de l'inceste : quel est le frère incestueux ? Tantôt, on voit l'inceste sous les mots du Frère de la scène I : « Sœur — jadis d'un nom, par moi nommée impie » : la relation incestueuse est alors entre Marie et ce personnage. Tantôt, on le voit sous les mots de Marie à Henri : « Mon jumeau » : la relation incestueuse serait alors entre Marie et Henri. On ne peut tout de même pas supposer que Marie avait ses deux frères pour amants. Il faut choisir et reconnaître que l'un des deux textes ne vise pas un inceste, ce qui, *ipso facto*, projette l'ombre d'un doute sur la signification de l'autre.

PAUL CLAUDEL n° 7 : *La Poésie de la Nuit*. Revue des Lettres Modernes nos 245-248. Paris, Minard, 1970.

On retrouve avec plaisir, dans ce septième cahier, les qualités qui ont fait le succès de toute cette série, et d'abord celles de la formule adoptée : originalité et intérêt du thème ou de la problématique choisis pour l'ensemble du cahier ; équilibre et harmonie des études, de provenances très diverses, qui le composent. Une fois de plus, le maître d'œuvre Jacques Petit a su susciter et assembler les collaborations de la façon la plus souple et en même temps la plus efficace.

Claudiel poète de la Nuit. On a davantage l'habitude de saluer en lui un poète « solaire », comme son père spirituel Rimbaud, de voir en lui le chantre de « la mer mêlée / Au soleil ». Mais on ne peut oublier les nombreuses et magnifiques évocations de la nuit, plus ou moins transparente ou « transfigurée », qui parsèment toute son œuvre, ni même cette fascination de la « noirceur noire », cette complicité avec la terre et les ténèbres, qui ne hantent pas seulement ses tout premiers drames. Encore fallait-il se

garder d'une explication trop « théologique » qui eût dilué l'épaisseur irréductible de ces « ténèbres » (le beau livre d'André Vachon n'évitait pas toujours cette vision simplificatrice, celle que donnent les « versions » tardives des drames), et, inversement, d'une tendance plus récente à « noircir » Claudel pour le rapprocher d'auteurs plus contemporains, tendance qui apparaît chez André Espiau de la Maestre. Cet équilibre me paraît avoir été atteint ici de façon habile : entre deux études d'ensemble, l'une de Jacques Petit, l'autre de Michel Malicet, qui éclairent l'évolution du décor temporel et d'une image particulière, celle de « l'épouse nocturne », à travers tout le déroulement de l'œuvre, viennent s'insérer trois contributions plus détaillées : Catherine Robert étudie *La Nuit et la Terre dans Tête d'Or*, Françoise Siguret *La Nuit dans la Cantate*, et Pierre Brunel *La Nuit dans les proses bibliques*. Trois époques bien caractérisées, trois aspects essentiels de cette œuvre immense mais si profondément unifiée sous son apparente diversité, et l'on se réjouit de voir peu à peu l'intérêt des chercheurs et des critiques s'étendre de l'œuvre dramatique à l'œuvre lyrique, qui est restée longtemps plus négligée en dépit du livre initiateur de Jacques Madaule, et même maintenant à ces grands poèmes exégétiques si injustement dédaignés et qui se proposent à nous comme des continents encore à peu près vierges et où nous attendent bien des découvertes passionnantes.

Ces trois études sont également intéressantes. Celle de Catherine Robert (extraite d'un mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Nanterre) évoque avec les couleurs sombres qui conviennent à l'âpre et pessimiste auteur de *Tête d'Or*, obsédé par le magna originel, le retour à la terre, l'ensevelissement, tandis que Simon Agnel proclame « le règne du feu » ; pour ma part, je lirais autrement le dénouement, et notamment l'invocation finale au soleil, que je rapprocherais plutôt du feu exterminateur d'Avare et de Lechy Elbernon, mais cette solide étude, agréablement écrite, peut prendre place parmi les meilleures contributions apportées à l'analyse de ce drame fascinant entre tous.

Celle de la *Cantate* par François Siguret se rattache à l'édition critique qu'elle en a procurée récemment et dont la publication serait fort bien venue. Plus que la nuit, c'est « le sens du temps » qu'elle me paraît étudier, dans une perspective plus philosophique que thématique. En dépit d'une rédaction parfois trop concise, voilà un apport remarquable à notre connaissance du plus secret et du plus accompli des poèmes claudéliens, et qui nous rend impatient de connaître l'ensemble du travail que son auteur lui a consacré.

Pierre Brunel nous montre comment les thèmes de l'œuvre dramatique se sont intériorisés dans les *proses bibliques* : la création de la nuit, la nuit mystique, la nuit étoilée, tels sont les trois chapitres de son analyse, précise et brillante, comme on pouvait s'y attendre. On retiendra particulièrement ce qui concerne les variations de l'exégèse claudélienne sur les premiers versets de la *Genèse*. Il y aurait d'ailleurs une intéressante étude thématique à faire de toutes les images de « création », — celle de Dieu, celle des artistes, — à travers toute l'œuvre de Claudel.

Ouvrant le cahier, un tableau de Jacques Petit recense dans les drames tous les passages où apparaît *le décor nocturne*. Il expose ensuite des vues très intéressantes sur le rapport du temps réel et du temps dramatique, sur la symbolique de l'heure, sur l'image du rougeolement du soir, celle de l'incendie, celle de la lampe. A cette nuit presque omniprésente, les personnages réagissent différemment, — par l'horreur, comme *Tête d'Or*, qui, comme tous les « usurpateurs », est un héros solaire, — ou par la complicité, comme l'aveugle Violaine. Pensée, elle, semble participer des deux, comme le couple Tobie. Ne pourrait-on pas en dire autant d'Orion, qui est si profondément attiré par les ténèbres en dépit de son nom solaire, — comme le Rodrigue de la Quatrième Journée ?

Un long commentaire de Michel Malicet sur *Orphée et Eurydice* achève ce cahier dont il occupe presque la moitié ; il confirme, après ses remarquables éditions des « dialogues », que l'auteur est un des plus fins connaisseurs de l'œuvre de Claudel. Tout au plus pourrait-on discuter le titre, séduisant mais trompeur (seule la fin de la Quatrième Ode évoque — sans la nommer — la légende d'Eurydice chantée par Virgile et Claudel est un des rares poètes à avoir toujours refusé le mythe d'Orphée), et l'ordre suivi, dont la complication ne s'imposait pas, mais on trouvera des commentaires très justement inspirés sur cette Ode, sur *Partage de Midi*, sur *Le Père Humilié*, sur le poème *Saint Louis* dont la place critique et l'importance sont soulignés, je crois, pour la première fois, enfin sur certaines pages des commentaires bibliques, et cette idée (p. 97) que, si le drame de 1900-1904 a profondément marqué toute l'œuvre de Claudel jusqu'à l'achèvement du *Soulier de Satin*, presque tous les éléments qu'il en a alors vécus se trouvaient déjà dans ses pièces antérieures, — étonnante illustration de ce que les psychanalystes appellent « l'automatisme de répétition ».

Les dernières pages sont réservées à une bibliographie claudélienne pour l'année 1969 et des compléments à celle qui avait paru dans les précédents cahiers ; elle rendra de grands services, conjointement à celle qu'a publiée notre bulletin.

Jean-Noël SEGRESTAA.

PAUL CLAUDEL : « *Mozliwosci teatru* ». Ed. W.A.I.F., Varsovie 1971, page 264. Textes choisis et préface par Irena Slawinska, traduction par Maria Skibniewska, notes par Maria Uchanska.

Un livre de Claudel ou un livre sur Claudel est une chose très rare en Pologne actuelle. On doit donc saluer avec plaisir et gratitude l'apparition de « *Mozliwosci teatru* » (« Les Possibilités du Théâtre ») publié récemment à Varsovie dans la série consacrée aux théories du théâtre contemporain. Ce volume présente un choix des textes de Claudel sur le théâtre, groupés en sept chapitres : les premières idées, Eschyle, le théâtre japonais, la poésie du mouvement, le drame et la musique, les propositions fondamentales et les dernières réflexions.

Mme Irena Slawinska, professeur à l'Université Catholique de Lublin dans sa préface écrite avec une profonde connaissance de l'œuvre du Poète, trace les expériences théâtrales de Claudel dès ses débuts dramatiques et dès la révélation de Hellerau jusqu'à la conception du théâtre total laquelle ne fut réalisée qu'en collaboration avec J.-L. Barrault — en passant par les tentatives pour résoudre le problème de la musique dramatique, par les réflexions du Poète sur le décor, le jeu de l'acteur, son geste. Mme Slawinska souligne aussi l'attitude de Claudel devant les problèmes de dédoublement de l'acteur et de l'action et son intérêt pour la danse, le mimodrame, la radio, etc. Elle range Claudel qui voulait toujours tout défaire, refaire et reconstruire, parmi les grands libérateurs et innovateurs du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

Ajoutons que le livre « *Mozliwosci teatru* » est graphiquement très bien présenté avec plusieurs illustrations des différentes représentations des pièces du Poète dans le monde.

Le « *Mozliwosci teatru* » occupera certainement une importante position dans la bibliographie claudélienne en Pologne, hélas, bien pauvre, comme le montre la liste donnée à la fin du volume : sept drames de Claudel traduits et — entre 1924 et 1968 — sept réalisations théâtrales dont — on doit le souligner — la première mondiale du « *Repos du Septième jour* » en 1928.

Witold LEITGEBER.