



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 46, 1972 – 2, p. 17-24

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15613-0.p.0025](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15613-0.p.0025)

*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.*

© 1972. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

# EN MARGE DES LIVRES

Paul CLAUDEL : *Bréviaire poétique*, livre de poche, 1972, 187 pages.

Ce que l'on appelle le « verset claudélien » est une modification du vers de théâtre de Claudel tel qu'il le définit pour la première fois dans la deuxième version du drame *La Ville*, qui mettait dans la bouche de Cœuvre une tirade essentielle :

« O mon fils, lorsque j'étais un poète entre les hommes  
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,  
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double  
et réciproque

Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue dans l'acte suprême  
de l'expiration

Une parole intelligible. »

Mais, quand on dit le « verset claudélien », il s'agit d'une application à sa poésie d'un rythme nouveau, moins fondé sur la parole proprement dramatique et sur ses inflexions qui tiennent de la psychologie et du lyrisme inspiré qui la contourne : cette nouvelle forme du vers, qui n'est plus brisée par des sentiments contradictoires se heurtant, et parfois jusqu'à l'éclatement, mais qui, apaisée, plus coulante, plus labiale, se règle sur un rythme presque aussi égal que celui d'une poésie classique dont le français, ou le « latin de Paul Claudel aux derniers jours », garde le souvenir dans l'oreille sans obéir à des injonctions fixées par un règlement militaire. Ce verset est du vers qui coule de source ; il dérive nettement de l'iambe et reproduit dans son ruissellement la cadence d'un psaume en deux mouvements, d'une vague allant et venant. Il se chante tout seul, murmure fluide, quasi liquide. L'assonance remplace la rime et le jeu reste libre, à travers des sonorités faites de valeurs orales. Tout le monde a remarqué ce « verset » tour à tour émouvant et charmeur, nourri de naïveté d'âme et se plaisant aux abordages théologiques. Combien de poètes ont en vain essayé de l'imiter, se trompant probablement sur les causes de cette « forme » singulière qui appartient, qu'on le veuille ou non, au génie claudélien !

L'idée est très bonne d'avoir rassemblé pour le lecteur ce qui constitue un bréviaire que Claudel s'est bâti à son propre usage, au long de sa vie chrétienne, c'est-à-dire un petit hymnaire liturgique dans lequel, en relisant telle strophe — car il y a beaucoup de stances dans ce bref recueil — et tels chants plus continus, on ne peut qu'être saisi par des images intérieures exprimées en style direct, merveilleusement figuratif, comme Claudel en a la spécialité, avec du sublime et de l'humour, du sacré et du familier qui s'enlacent pour notre délice. Le gros morceau est *La Messe là-bas* (1917), qui est un des hauts chefs-d'œuvre du poète ; mais il y a aussi des *Hymnes*, dont l'une, celle de la Pentecôte, et l'autre, celle du Saint-Esprit, datent de 1908. Il semble que ce soient les premières, si l'on excepte le *Processionnal* de 1907, où apparaît le « verset claudélien », mais en forme de stances. En 1911, j'avais lu, dans une revue belge, étant très jeune, ce petit poème : *La Visitation*, qui m'avait littéralement ravi. De ce jour, j'ai compris ce que signifiait cette pièce sans précédent. J'avais déjà lu *Tête d'Or* et peut-être *Connaissance de l'Est*. En 1910-1911, etc..., Claudel entrait en force dans mon univers spirituel.

On a bien fait de glisser une prosé dans ce petit florilège poétique. C'est un *Quinze août* succulent et truculent, tiré du livre *La Rose et le Rosaire*. Ce texte contient une théorie de saint Augustin sur l'art des vers, la mélodie et la modulation, que l'on retrouve suréminemment dans l'œuvre de Dieu. « ...Combien plus le Seigneur dont la sagesse par qui Il a fait toutes choses

dépasse de beaucoup tous les arts, ne s'est-Il pas arrangé pour que ces intervalles établis, au fur et à mesure de l'apparition des créatures dans la succession des événements temporels — et je les compare à des syllabes ou mots qui colorent les particules de cette durée qui va — liquident le passage de l'Histoire autrement que dans un certain flux musical de notes, tantôt plus court et tantôt prolongé, suivant que la partition le requiert ? » Et cete prose s'achève, après la citation de l'auteur du *De Musica*, sur un paragraphe lyrique d'un envol éblouissant.

Stanislas FUMET.

Paul CLAUDEL, n° 8 : *Le double*. Revue des Lettres modernes n° 271-275. Minard 1971, 210 pages.

Par le choix de son sujet comme par la variété et la richesse des contributions qu'il a suscitées, le présent volume de la Revue des Lettres modernes n'est pas indigne des précédents. Au-delà des manifestations dramatiques évidentes de ce personnage du double que l'on peut suivre de *L'Endormie* (Strombo/Galaxaure) aux deux Géronte du *Ravissement de Scapin* et dont *Le livre de Christophe Colomb* offre l'exemple le plus net, nous sommes vite amenés à réfléchir de façon très nuancée sur une des structures fondamentales de l'œuvre de Claudel.

Il est remarquable d'abord qu'au fil des pages on voit peu à peu se mettre à graviter autour de ce thème aussi bien les pièces majeures que les mimodrames (*La femme et son ombre*), les textes critiques (*L'introduction à la peinture hollandaise*), les poésies (*Les Cinq grandes odes* et *La Cantate*) et même les commentaires bibliques. Ce sujet du dédoublement touche ensuite dans le poète lui-même à des zones que l'on a coutume de considérer comme distinctes, sinon opposées. Enraciné dans l'inconscient des pulsions antagonistes et des rivalités les plus secrètes — sur lesquelles Jacques Petit dans *Claudel et l'usurpateur* avait su récemment projeter une vigoureuse lumière qui commence à trouver ici une indirecte confirmation — ce dédoublement, pour ne pas insister sur le plan de la vie professionnelle, se retrouve au niveau le plus élevé, au sein de l'univers religieux du poète, dans les tensions qui s'instaurent entre l'éphémère et l'éternel, le bien et le mal, mais aussi entre le monde visible et le monde invisible. Le phénomène du double est constitutif chez le poète autant des profondeurs obscures de son être que de sa conception la plus élaborée du monde et de la vie. L'importance de ce point de vue éclate enfin dans la mesure où, comme par hasard — mais il est des hasards qui n'en sont pas — il réveille les nombreuses questions qui sommeillent chez tout claudélien sur quelques passages-clés de l'œuvre, comme l'Ombre double du *Soulier de Satin* ou la mort de Sygne dans *l'Otage* de 1911. Ces objets de dispute sans fin sont en passe cette fois de trouver une solution satisfaisante pour tous car la notion de dédoublement permet dans les deux cas de dépasser la contradiction apparente. Ainsi la scène de l'Ombre double faisait dire à certains que Rodrigue et Prouhèze avaient connu l'union physique ; ils ne se sont unis qu'en pensée, répliquaient les autres, et les deux camps avaient des textes à l'appui. Jacques Petit leur donne raison à tous. L'union physique a été réelle mais c'était l'union des doubles. Jusque dans le domaine de l'esprit et du rêve, un poids irrécusable de concret est ainsi introduit, qui nous fait véritablement avancer en direction d'une des intuitions les plus profondes du monde de Claudel.

Cette ampleur et cette fécondité du thème choisi n'ont pas nui, et ce n'est pas un mince mérite, à la composition de l'ouvrage dans laquelle Jacques Petit déploie une fois de plus ses qualités de maître d'œuvre. Il l'ouvre en traçant une problématique d'ensemble qui, intégrant l'apport d'Otto Rank (*Don Juan, une étude du double*), situe les données claudéliennes dans un imaginaire collectif beaucoup plus vaste et donne ainsi aux études

suivantes une base d'une solidité remarquable. Tout au plus pourrait-on regretter — mais sans doute a-t-il pensé qu'une allusion suffisait — qu'il ne fasse intervenir que comme derniers mots de son texte, sans aucun commentaire et encore dans une citation, le nom de « Camille Claudel », qui est par excellence le double génial, séquestré, à la fois maternel, dominateur et inquiétant auquel on a été souvent amené à penser en le lisant. Et par ailleurs au lieu de nous inciter à ne voir dans les croyances religieuses de Claudel que la « justification consciente » d'un double intime donné comme primordial et seul fondamental — conception certes très moderne d'une superstructure qui habille les seules véritables réalités qui sont celles de l'infrastructure —, ne serait-il pas plus riche, et par là peut-être plus claudélien, d'envisager la possibilité d'une influence à double sens ? La religion de Claudel a dû autant créer en lui le double que le double l'a suscitée. Réalité sociale par excellence, la religion, sous des formes qui pour être rudimentaires n'en sont pas moins puissantes, exerce sur l'être dès l'origine, une action formatrice qu'il est peut-être trop schématique de ne faire intervenir que plus tardivement. Mais n'est-ce pas là une fois encore la façon de comprendre la fameuse conversion qui fait la divergence des interprétations ?

Après cette magistrale ouverture, l'éclairage change. La légère impatience que laisse percevoir Jacques Petit lorsque, dans la deuxième partie de l'œuvre de Claudel, après *Le Soulier de Satin*, les doubles apparaissent ouvertement et consciemment (Claudel ayant « tiré au clair ce qui était un des mouvements de son œuvre »), est aussitôt relayée par l'admiration que devant le même phénomène manifeste Jacqueline de Labriolle. Mais il est curieux qu'après avoir si fermement et d'un plume si élégante, montré comment l'exploitation scénique du double permet dans *Le Livre de Christophe Colomb* de « déchiffrer l'événement, de trouver sa vérité profonde », elle aussi manifeste quelque vivacité à l'égard des pièces postérieures et des modes de dédoublement qui apparaissent en particulier dans *Tobie et Sara*. Claudel est-il si divers qu'on ne puisse l'aimer que contre certaines parts de lui-même ?

Avec les articles d'Aimé Becker (*Tête d'Or et Cébès, ou le drame de l'adolescence*), de Michel Malicet (*La scène de transe*) et surtout de Jacques Petit (*Le miroir dans la « peinture hollandaise »*), de Bernard Busser (« *Des Questions que je me pose à moi-même* ». *Les formes du dédoublement dans les Commentaires bibliques*) et d'Alexandre Maurocordato (*Les Miroirs magiques. Prolégomènes à une étude sur la corrélation objective dans le grand lyrisme claudélien*), un mouvement de dérive régulière à partir du sujet initial s'introduit dans le recueil mais aussi pleinement contrôlé que suggestif.

La complémentarité, c'est-à-dire la différence dans l'identité, qui existe entre les deux héros de *Tête d'Or*, est étudiée avec beaucoup de finesse par Aimé Becker. Son article cependant pose une question majeure qui n'est jamais formulée dans le livre, et qui porte sur la conception même du sujet. Pourquoi le double est-il envisagé uniquement comme un personnage du même sexe ? Cette limitation du double par le sexe aurait valu d'être signalée et justifiée. Le personnage de Cébès, entre autres, en aurait été plus largement saisi. Car autant que de Tête d'Or, Cébès est le double des deux femmes qui l'entourent dans l'histoire du héros : la première, celle qui l'a précédé, la morte, qui a été sienne et que Simon enterre au départ, et la seconde, celle qui le suit, la Princesse, et qui d'une certaine façon enterrera Tête d'Or. Le jeu des dédoublements féminins dans cette pièce singulière intègre donc un homme. Ne se passe-t-il pas quelque chose d'analogue pour Louis Laine entre Marthe et Léchy, et que dire de l'énergique virilité de Prouhèze sinon que jusque par le costume elle fait d'une femme le digne double d'un conquistador ?

Longue et détaillée, l'étude de Michel Malicet qui tire son titre d'une indication scénique de Claudel décrivant Ysé à la fin de la pièce comme « en état de transe hynoptique », analyse les moments où un personnage, sous une influence divine ou maléfique, sort de son état ordinaire dans le cours de l'action : il s'explique ainsi — il se déplie — et explique de façon quasi prophétique la vérité de ce qui se passe. Les conditions de cette révélation, dans leurs éléments permanents comme dans leurs variantes, sont très précisément examinées à travers plusieurs drames, avec un bonheur particulier pour *Partage de Midi*, *Le Soulier de Satin*, *L'Echange* et *Le Père humilié*. Mais le discours de Michel Malicet, à propos de cette dernière pièce surtout, ne va pas sans quelques généreux excès. A la limite, toute possibilité trop marquée d'interprétation d'un texte sur le plan symbolique et religieux, tend pour lui à relever du phénomène du double, ce qui peut paraître un peu abusif.

De ce même phénomène enfin, Bernard Busser et Alexandre Maurocordato nous font toucher du doigt des répercussions encore plus lointaines et atténuées. Simple moyen pour animer le discours dans les commentaires bibliques, le double n'est dans les grands poèmes que le reflet de son moi intime que le poète a disséminé dans la multiplicité des analogies et des correspondances qu'il met en œuvre. Partis du double, au terme de notre itinéraire, c'est sur Claudel dans sa plus vaste universalité que nous débouchons.

Les notes finales du volume, si brèves qu'elles soient, méritent de retenir l'attention. Ce qu'Henri Micciolo nous apprend d'un épisode animé de la vie de Claudel à Shangai en 1898, ou Michel Malicet sur le « pharmacien de Nancy » dépasse la pure curiosité de détail et rejoint les mises au point de Jacques Petit sur quelques passages du *Journal*. Une espèce de rubrique est là, ouverte, qui chaque fois apporte un élément nouveau pour l'approche, qui durera très longtemps encore, du difficile problème des rapports chez Claudel entre l'hermétisme, la désinvolture, l'actualité, la farce — et l'art.

Michel AUTRAND.

Princesse BIBESCO : Echanges avec Paul Claudel, correspondance inédite. Mercure de France, 1972.

La correspondance entre la princesse Bibesco et Paul Claudel, qui s'étend de 1916 à 1953, ne cesse de marquer un approfondissement dans une rare amitié. En date du 5 juillet 1946, répondant à une lettre du poète, elle lui dit : « Vous m'avez écrit pour *vo*tre, fête, et quelle lettre ! Messieurs ! Il y a de tout : de la critique théâtrale, de l'examen de conscience, des coups de dents, de la miséricorde, de l'esprit — à en revendre, s'il y avait pouvoir d'achat —, des ruades, de la générosité, de la tendresse, de l'ironie — comme dans l'Évangile (aimez le prochain *comme vous-même*) —, de la blague, du désespoir, de la bouffonnerie et du génie partout, comme dans Shakespeare, comme dans Claudel ».

Leurs échanges sont en effet tout cela. Critique théâtrale en tête, qu'il s'agisse d'un projet de mettre à l'écran *Jeanne au bûcher* ou que la princesse Bibesco soit amenée à qualifier des textes du poète où « tout sent bon, la tige, la feuille et les fleurs ». Examen de conscience : Paul Claudel voudrait réapprovoiser l'esprit de son temps avec la contemplation et la prière ; et à la suite d'une épreuve que sa correspondante a subie, il peut la faire vivre de cet avertissement : « Il y a quelque chose de pire que d'être déçu, c'est d'être exaucé ». Les coups de dents ne manquent pas, en particulier contre le monde de la littérature assimilé à un « puits de vermine » et à un « volcan de hannetons ». Ne manquent pas non plus les ruades, celles de l'ambassadeur à Washington contre la vie mondaine dont il est menacé. Il est décidément un ennemi de la contrainte, dont il n'apprécie absolument pas

les vertus. La générosité se manifeste spécialement à la mort de Philippe Berthelot, moment où il confie son ami à la miséricorde de Dieu : « Vous qui ne vous trompiez jamais, Philippe, je vous confie à ce Dieu que vous ignoriez ! » Ailleurs c'est la tendresse du père qui se manifeste à l'occasion du mariage d'une de ses filles : « Mon cœur est encore tout saignant de la séparation de cette chère enfant ». Et quelques jours plus tard : « Oui, j'ai beaucoup souffert de l'arrachement de mon enfant et je pense avec effroi aux autres séparations ». Confiance qui éveille dans le souvenir de la princesse Bibesco les larmes que son père avait laissé couler « le lendemain de (son) mariage en voyant (sa) place vide au déjeuner de famille ».

L'ironie de l'auteur de *Protée* était célèbre et il continue de lancer des boules contre les Goethe et les Stendhal, qu'il assimilait à des quilles ; tout cela par jeu, sans y croire tout à fait. Il s'amuse, mais s'il s'exprime sur les rapports des bons sentiments et de l'art, il trouve un équilibre plus juste que celui de Gide. Parlant en effet d'un poète fort bien intentionné, mais médiocre, il suggère alors : « Les bons sentiments ne nuisent pas à la poésie, au contraire, mais ils ne suffisent pas non plus. » La blague, qui est une ironie sans but, plus gratuite, et surtout sans aucun être humain qu'elle puisse atteindre, fait son apparition lorsque le poète déclare que le chameau « c'est l'horizon. Le chameau avec son cou et ses deux bosses, c'est un *horizon ambulante* ». On comprend que son confrère à Washington, l'ambassadeur de Grande-Bretagne, ait déclaré à un interlocuteur un peu étonné : « Claudel, je l'invite à déjeuner tous les jeudis parce qu'il amuse les enfants ! » Et la correspondante ajoute : « Pour quelqu'un qui connaît comme moi le sentiment des Anglais pour les enfants, et les enfants eux-mêmes, il n'y a pas au monde de plus bel éloge. » Enfin il y a une dernière escalade, celle de la bouffonnerie ; elle éclate à plusieurs reprises, spécialement lorsque le poète s'évertue à prouver qu'il n'est pas capable de prononcer le nom de Mogosoëa, nom du beau palais vénitien qui avait été recréé par la princesse Bibesco aux environs de Bucarest. Paul Claudel transformait ce nom en « Mogochoch », ou encore plus simplement « Moncochoch », dont « le sonorité devenait plus accessible à son oreille ».

Mais avec la bouffonnerie nous rejoignons Shakespeare, c'est-à-dire le génie. Le génie, qui est une excroissance mystérieuse de la personnalité, tient un peu du gigantisme. Or la princesse Bibesco joue auprès du génie qu'est Claudel le rôle que l'oiseau de feu (dans le cas présent il s'agirait plutôt de cette blanche aigrette qui se pose « sur les feuilles en radeau de nénuphars » des étangs roumains) joue auprès du monstre : elle l'adoucit, elle lui enlève sa rudesse. Car il faut à la princesse Bibesco le génie de l'apaisement pour amener son interlocuteur, non pas à aimer (cette performance serait trop extraordinaire) mais au moins à s'intéresser à Marcel Proust, ce « grand malade » qui par la *Recherche* « avait eu recours à une confession générale d'une incomparable grandeur ». Même tentative à l'égard de l'abbé Mugnier, dont Claudel se voit rappeler qu'il le considérait comme un « pas-ami » ; la princesse Bibesco ne peut qu'ajouter : « Quel mystère dans les rapports entre humains ! Seul Dieu reconnaîtra les siens, car ils ne cessent de se méconnaître entre eux ».

Cette magie de l'apaisement se réalisait à l'occasion de leurs rencontres à Paris, par exemple pendant une visite au parc de Bagatelle où ils allaient admirer « la pivoine arborescente de la Chine, qui ne ressemble à aucune autre pivoine ». Elle se prolongeait ensuite, de Mogosoëa ou de Posada, de Tokyo ou de Washington, dans de lointaines conversations qui étaient celles, comme le disait Paul Claudel, « de deux êtres qui se comprennent parfaitement et qui avaient juste besoin de longs intervalles d'absence ».

Pendant les temps de la guerre, les lettres se font plus espacées, la séparation est plus complète. Aussi chacun fait un appel à l'autre pour obtenir un supplément de respiration. La princesse peut faire un appel de

Constantinople : « Je confie ma lettre aux vagues de la mer, aux oiseaux, aux nuages ». Ces lettres nous sont heureusement parvenues, à nous aussi : nous entendons l'écho de deux voix qui rejoignent naturellement le même ton de gravité (celle-ci d'ailleurs quelquefois rieuse) et gardent la même maîtrise contre les souffles des événements.

Jean MOUTON.

Hommage à Henri DÉRIEUX, numéro 101 de la revue *Points et Contrepoints*. Paris, éditions de la Revue Moderne, décembre 1971, 72 pages.

Nos lecteurs connaissent au moins le nom d'Henri Dérieux, dont la correspondance avec Claudel, présentée par son fils Roger Dérieux, a été publiée en 1966 dans le numéro 23 de notre Bulletin ; mais bien peu sans doute ont eu accès à l'œuvre, bien injustement oubliée et difficilement trouvable, de ce poète à qui Claudel, revendiquant cette « sincérité absolue » qu'on ne peut lui refuser, ne craignait pas d'écrire, à propos de *Face à Face*, qu'il avait « donné à la France un nouveau chef-d'œuvre ».

Aussi faut-il féliciter la revue *Points et Contre-points*, doyenne des revues de poésie puisqu'elle paraît depuis 1935, d'avoir rendu un juste hommage à ce poète qui a illustré, dans les années 30, avec tant de talent, de noblesse et de probité, cette tradition du « beau vers » qu'elle s'applique à défendre. Parmi les « hommages » proprement dits, on retrouvera, à côté de témoignages non moins chaleureux de Mauriac, Jammes, Marie Noël, cette curieuse lettre où Claudel, dès 1935, loue l'auteur de *Face à Face* de ce que « la forme reste d'une fermeté et d'un éclat qui montre toutes les ressources dont dispose encore notre vieil alexandrin ». La partie critique n'est pas moins intéressante, avec, notamment, une très juste « situation » de ce poète, qui ne fut « d'aucune chapelle », par Jean-Luc Moreau, et une excellente présentation de Dérieux critique par Georges Bonneville.

Mais c'est, comme il convient, à la poésie et à quelques pages de prose de Dérieux, qu'est consacrée la majeure partie de ce numéro. On y trouvera surtout d'abondants extraits de *Face à Face*, son chef-d'œuvre, qui est vraiment « un chef-d'œuvre », comme l'avait reconnu Claudel ; il y exprime dans des harmonies baudelairiennes les cris de révolte et la résignation d'une « foi sauvage » confrontée à la douleur physique et morale qui fut la compagne de toute sa vie.

*Tes desseins sont cachés et ta lumière aveugle,  
Et moi, moi qui comptais jadis entre tes hoirs,  
Je ressemble au bétail qui piétine et qui meugle  
Dans l'étable sans jour qui touche aux abattoirs.*

Parfois, ce sont des accents vindicatifs qui rappellent *Ténèbres* et *Obsession*, parfois la chaude lumière baudelairienne :

*Le dernier fruit se dore à l'abri des murailles :  
Du bel été j'entends sonner les funérailles.*

Oui, René Héner et ses amis ont eu raison d'ouvrir ce procès en appel contre une postérité oublieuse et paresseuse, qui a vite fait de rejeter les isolés. A la barre, ils ont même pu citer le témoignage enthousiaste d'un poète de 25 ans, Jean-Luc Maxence, et on comprend son admiration pour des vers comme ceux-ci :

*Telle une bête qui s'accouple  
Avec un corps enseveli,  
La douleur vint, féline et souple,  
De nuit se couler dans son lit.*

Pour ma part, je reprendrais plutôt (je ne saurais mieux dire...) ces lignes du « témoignage » lumineux de Patrice de La Tour du Pin : « Nous n'avions pas tout à fait la même nage, et souvent, je l'avoue, je ne suis pas

à l'aise dans des eaux si ordonnées en surface. Mais ici je peux me glisser au fond d'elles, vers ces éternels abîmes humains (...). Tout de suite retrouvée la complicité de l'espérance sous la mer, sous « le grand désert salé » qui se présente comme « un tombeau ».

Jean-Noël SEGRESTA.

*Création*, Tome I. Paris, ARPFMC, 1971, 92 pages.

A côté de la perdurance de *Points et Contrepoints*, il est agréable de saluer la naissance d'une nouvelle revue de poésie, à laquelle le talent, l'autorité et le dévouement infatigable à la cause de la poésie de sa fondatrice et directrice, Marie-Jeanne Durry, paraît garantir le plus bel avenir.

Ce premier tome, d'une très belle présentation, s'ouvre par une page inédite de Claudel, la dernière qu'il ait écrite, datée du 17 février 1955, comme en fait foi la photocopie du manuscrit dont les encres noire et rouge illuminent ce numéro. Cette « glorification du feu inextinguible », extraite de son ultime *Introduction à Isaïe*, nous le montre à son dernier jour, tel qu'il fut toujours, lutteur infatigable, amoureux, passionné de la Parole de Dieu, « fidèle à sa promesse », comme le souligne M. J. Durry en son liminaire, avec autant de justesse que de sensibilité.

A la suite de cette page que tous ceux qui aiment Claudel ne pourront découvrir sans émotion, deux autres messages d'outre-tombe : un début de préface d'Eluard, aussi rageur qu'une diatribe de Claudel, et de très beaux poèmes inédits de Jean Follain, récemment disparu dans un absurde et tragique accident, où se retrouvent toute sa générosité et son inimitable transparence.

A ces morts, dont M. J. Durry dit si bien qu'ils « ne sont pas pour nous d'illustres défunts, mais de merveilleux vivants », répondent les voix fraternelles et familières de Guillevic et Jean Rousselot. Cependant, près de la moitié du numéro — et l'on ne peut que se réjouir de ce parti pris — est consacrée à la découverte d'un poète encore inconnu, François Walter. Ces assez nombreux « flocons », on pourra penser qu'ils s'abandonnent à des vents un peu trop divers, le secteur dominant étant apollinarien, mais avec des embardées — peu convaincantes, me semble-t-il — vers le lettrisme : mais il était juste, sans doute, de faire connaître cette nouvelle œuvre.

Chacun de ces poètes a été invité à « s'expliquer » sur sa « création » — donnant ainsi au titre de la publication une double valeur, concrète et abstraite. A vrai dire, les poètes semblent ne se plier qu'avec embarras (Rousselot), voire avec réticence (Guillevic, Walter) à ces commentaires sur leurs propres poèmes. On sait, depuis la réponse de Valéry à Cohen, qu'ils préfèrent abandonner le navire aux universitaires. Ce parti pris de *Création* n'en est pas moins intéressant et les annotations si simples, si honnêtes, de Jean Rousselot satisferont la curiosité, si elles n'ajoutent rien au « charme » de ses sept poèmes.

Enfin, ce numéro s'achève par un « inventaire des thèses en cours sur la poésie française moderne et contemporaine », entreprise fort bienvenue dans cette publication qui s'adresse à la fois aux universitaires et aux fervents de la poésie (ce n'est pas un pléonasse), comme l'est sa fondatrice. La poésie moderne française de A à K, pour cette première livraison : on verra — qui ne s'en doute ? — que Claudel s'y taille la part du lion...

Jean-Noël SEGRESTA.

VOLKER WERNER KAPP, *Poesie und Eros. Zum Dichtungsbegriff der fünf Grossen Oden von Paul Claudel*. Thèse de doctorat, Université de Fribourg/Brsg.

Tant d'importantes études ont été consacrées aux *Cinq Grandes Odes* de Claudel, qu'on se demande pourquoi en ajouter une autre ? Les explications des Odes ne manquent pas, mais il importait de tenter une synthèse des

propos souvent très divergents des claudéliens sur les particularités de quelques vers ou de tel aspect thématique des Odes. L'importance éminente de ces poèmes dans l'évolution de la poésie, de la poétique, de la pensée de Claudel, exigeait une exploration systématique et détaillée de l'évolution de la poétique dans le recueil tout entier des *Cinq Grandes Odes suivies d'un Processionnal pour saluer le siècle nouveau*.

Comme dans la *Ville*, le personnage de *Cœuvre* incarne Claudel en tant que poète, les *Muses* de la première Ode symbolisent la poétique claudélienne. Mais tandis que le drame n'exprime que la conception qui avait amené le poète, de la poésie à la vie religieuse des moines, le poème parle en plus de la rencontre avec la « grande humiliatrice », *Erato*, et du bouleversement du monde poétique qui en résulte. Or, on peut démontrer que les répercussions de la crise à la fois religieuse et sentimentale du poète sur la poétique claudélienne est le thème du recueil des *Cinq Grandes Odes* et que la dialectique de l'art et de la vie, de la poésie et de l'Eros en constitue l'axe central. Les cinq odes forment une unité cohérente : elles sont cinq phases d'une évolution dans laquelle le poète surmonte son impasse artistique et élabore une nouvelle conception poétique. Une analyse de la structure thématique des cinq Odes (chap. II-VI) en montre la continuité ; toute innovation spéculative dans une Ode présuppose celles des Odes précédentes.

Vu l'unité et la cohérence des *Cinq Grandes Odes* il faut se demander quelle est la structure du recueil de ces six poèmes, quel en est le principe organisateur et quelle place y tient le sixième poème, le *Processionnal*, qui diffère dans la forme et la démarche poétique des cinq Odes précédentes (chap. VII). Les cinq odes reflètent le passage de la poétique claudélienne influencée par le christianisme (première Ode) à la conception poétique décidément chrétienne (cinquième Ode). C'est pourquoi le centre de tout le recueil est formé par la conversion du poète dans le *Magnificat* autour duquel les quatre odes sont groupées de telle manière que la première et la cinquième, la deuxième et la quatrième constituent une sorte de symétrie. Le *Processionnal* ne fait plus partie de l'élaboration de la nouvelle poétique, mais il en est la première application.

La biographie du poète joue un rôle déterminant dans les Odes ; c'est pour cette raison qu'il est nécessaire d'en préciser la portée exacte pour la constitution de la poétique (chap. VIII). Si on compare les informations historiques avec leur médiation poétique dans *Partage de Midi* et les *Cinq Grandes Odes*, on constatera d'une part que les événements de la vie du poète forment une sorte de toile de fond qui conditionne la pensée poétique de Claudel, mais d'autre part que le poète se sert de cette matière selon les exigences du monde poétique qu'il crée, en éliminant ou en changeant tel aspect pour mettre un autre en relief. On peut dire que ce n'est pas la vie qui oblige Claudel à fonder son travail sur une autre base, mais la structure même de sa poétique.

La méditation sur la poétique se place au centre des *Cinq Grandes Odes*. Analyser la structure de cette conception de la poésie, c'est contribuer à une meilleure compréhension de ce texte si riche et si dense ; mais ce n'est pas prétendre en épuiser le message qui, au-delà de tous les aspects thématiques est surtout une expression des idées de Claudel à travers la poésie.

Volker WERNER KAPP.