



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 50, 1973 – 2,
Rencontres internationales de Brangues, p. 58-64

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15619-2.p.0066](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15619-2.p.0066)

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.

© 1973. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

EN MARGE DES LIVRES

L'Interlocuteur, Gallimard 1973.

L'homme n'est pas fait pour être seul. Le besoin d'avoir un partenaire, l'ouverture à autrui, l'absolue fraternisation avec nos frères et sœurs créatures, tels sont les traits distinctifs de Jacques Madaule, et tel aussi le message dont cet *Interlocuteur* nous livre la confiance. Si profond est chez Madaule le désir de communication qu'il pourrait à la rigueur se dispenser des paroles : c'est presque sans paroles qu'il dialogue avec sa mère... ou avec Dieu; un regard, un serrement de main, une présence muette lui suffisent. Jacques Madaule nous permettrait sans doute de comparer ce langage sans paroles sinon au dialogue silencieux de l'âme avec elle-même dont il est question dans *Théétète*, du moins à la muette prière du cœur qui est au centre de la *Philocalie*. Natif d'un pays où la rhétorique est en honneur, il se méfie des mots, et il a pour le verbalisme un dédain amusé; l'érudition qui choisit comme partenaires Quintilien, Arnobe et Valerius Flaccus lui a toujours inspiré de l'ennui : ces personnages poussiéreux ne saisissent pas la main fraternellement tendue. Chrétien par son éducation et par sa foi, qui est vivante et directe, Jacques Madaule ne trouve pas davantage dans la charité du catéchisme et des théologiens un écho à son besoin de sympathie. Le partenaire auquel son âme aspire a revêtu bien des formes différentes. Le premier de ces interlocuteurs fut le père même de Jacques Madaule; et quand la mort eut soustrait à la conversation cet interlocuteur de la vie quotidienne, un grand silence s'établit d'abord dans la maison déserte. Rome fut aussi une interlocutrice privilégiée dans la vie de Madaule, interlocutrice décevante, souvent délaissée, toujours aimée, avec qui l'écrivain ne cessa d'entretenir les rapports passionnels qu'on a avec une maîtresse. C'est à Rome même, dans l'obscurité d'une bibliothèque où le crépuscule romain allongait ses ombres, que Jacques Madaule perçut pour la première fois le verbe inspiré de son troisième interlocuteur, la grande voix de Paul Claudel, son interlocuteur de toujours. Mais il arrive aussi que l'écrivain dialogue avec sa propre plume : l'interlocuteur, en ce cas, est aussi un intercesseur; l'écrivain n'entre-t-il pas en rapports avec un autrui invisible et indéterminé dont l'existence est la raison d'être et le prolongement naturel du geste d'écrire? Car l'interlocuteur, en définitive, c'est le peuple anonyme et lointain des lecteurs, l'interlocuteur est vous-même ou moi ! Bien entendu c'est avec la femme qu'il a eu les rapports les plus ambivalents, car elle est le semblable-différent et l'altérité à la fois la plus proche et la plus lointaine. Mais surtout il existe un interlocuteur omniprésent qui n'a cessé d'accompagner Jacques Madaule sur le chemin de la vie, chuchotant à son oreille ou l'interpellant par son nom, et dialoguant avec lui dans le silence du for intime; ce confident de toutes les heures, qui devine avant Jacques Madaule tous les secrets de Jacques Madaule, qui est à la fois l'Absolument autre et l'intimité de l'intériorité, cet interlocuteur plus transcendant que la conscience et infiniment plus proche que le démon de Socrate, on l'appelle Dieu.

Ce livre sur la communication et l'allocation à autrui nous dévoile un autre aspect de la nature de Jacques Madaule. Ou peut-être s'agit-il toujours du même besoin d'ouverture : car l'humilité de Jacques Madaule n'est qu'une forme de son extrême bonté. Le besoin d'admirer, la vertu de l'étonnement, qui est selon Descartes la passion instauratrice, le désir d'être un autre (« ce monsieur qui passe est charmant ») se révèle à chaque page. Un homme blasé est pour Madaule un être proprement inexplicable. L'humanité d'aujourd'hui, nous disait M. Albert Richard, se compose uniquement de postes émetteurs; il n'y a plus de postes-récepteurs : personne n'attend rien de personne, personne ne désire apprendre quoi que ce soit de personne. La très humble disponibilité au message d'autrui, voilà le don propre de Madaule et sa vertu par excellence. Mais il sait, et il a éprouvé dans sa vie que l'extrême réceptivité est source d'échec et de malheur.

La femme, la prochaine-lointaine, l'étrangère si proche du cœur de l'homme, est pour l'amant une liberté, une liberté opaque et imprévisible, une liberté dont il attend, le cœur battant, son bonheur et sa vie; une liberté qui peut se refuser; une liberté qu'il ne suffit pas de mériter, qu'il faut conquérir et sans cesse reconquérir, et que l'on perd au moment même où l'on croyait la gagner. C'est pourquoi l'amant aime d'amour précaire, contesté, malheureux, irréciproque; d'autant plus malheureux que plus captatif; d'autant plus précaire que plus annexionniste. Jacques Madaule a connu cette grâce de l'amour immérité, et il parle de cette grâce en termes inoubliables.

Après la mort de son père, Jacques Madaule quitte pour toujours la maison du souvenir. « Je ne me suis pas retourné. C'est aujourd'hui seulement que je me retourne. » Un homme, au soir de sa vie, se penche sur son passé; un homme qui est par ailleurs un militant essentiellement tourné vers les luttes présentes et vers l'avenir. Et voici qu'il se retourne et nous dit avec une merveilleuse simplicité, exclusive de toute affection et de toute complaisance : telle est ma vie. Car nous n'avons pas encore parlé de l'essentiel, du charme inexprimable de ces souvenirs, du voile de pudeur et d'humour qui les enveloppe. La mémoire de Jacques Madaule a je ne sais quoi d'évasif et d'onirique : les êtres et les choses disparaissent à travers la brume du souvenir, un peu comme ils disparaissent dans l'admirable *Vie d'Arseniev* d'Ivan Bounine. Les femmes qu'il a aimées étaient-elles belles? Il oublie de nous le dire, et d'ailleurs nous n'y pensons même pas. En ce siècle voué aux délires érotomaniaques, la chasteté d'une pareille chronique a quelque chose de presque incroyable. Voilà une grande leçon et un exemple pour tout le monde ! La poésie de la réminiscence, elle s'appelle d'abord nostalgie : la subtile, l'impalpable nostalgie des choses révolues et qui plus jamais ne seront, pénètre ces souvenirs; avec Jacques Madaule le lecteur devenu lui-même interlocuteur revit la mort du père, l'exil à Rome qui fait penser aux *Regrets* de Du Bellay, les séparations et les départs qui sont les alibis de la mort, et le déchirement des adieux, et toutes les *dernières fois* dont la vie est semée. « Oh ! mon doux, mon tendre jardin ! Oh ! ma vie, ma jeunesse, mon bonheur, adieu... » Ainsi parle Lioubov Andreievna à la fin de la *Cerisaie*. Le lecteur, revivant avec Jacques Madaule la vie de Jacques Madaule, retrouvera les émois et les inquiétudes de sa propre jeunesse, l'enchantement et le désenchantement de sa propre vie; il pensera lui aussi avec un humour mélancolique aux maîtresses qu'il a eues; il se rappellera lui aussi les départs et la solitude et la maison vide et les roses du souvenir et le tendre jardin qu'on laisse derrière soi pour toujours, et ses yeux se rempliront de larmes; car tout le monde a connu une fois le secret irréversible du tendre jardin. *L'interlocuteur* est en quelque sorte un livre inspiré. Celui qui n'est pas inspiré n'est pas non plus inspirant. Mais le langage simple et touchant d'un homme sincère peut être pour les autres une invitation à la sincérité; il dit aux hommes importants et à leurs sottises : quittez ces mines solennelles et ces phrases prétentieuses. Et les pédants, redevenus naturels, ont envie, eux aussi de faire des confidences. Fasciné par la beauté du style et le bonheur miraculeux de l'expression, le lecteur se sentira un peu poète à son tour, comme s'il avait trempé ses lèvres dans le vin herbé. Car la poésie fait de tout homme un poète.

Vladimir JANKELEVITCH.

La Littérature Française, t. 4 - Les Métamorphoses du XX^e siècle.

Collection dirigée par Henri LEMAITRE, Bordas-Laffont, 1971, 5 vol. 17 × 24 de 650 p. environ, nombreuses illustrations.

Ce n'est pas le lieu de considérer ici la qualité et les défauts dus à la conception générale de l'ouvrage : articles homogènes que leur sérieux met à mi-chemin entre le chapitre de manuel et l'essai critique, truffés d'analyses des œuvres, en italiques, et d'extraits abondants, nettement distincts du texte, certes, mais insérés dans son développement; illustrations fort bien choisies, mais sou-

vent disposées d'une façon contestable : c'est ainsi qu'on voit, en vis-à-vis de la « belle page » où commence l'étude sur Claudel, un portrait... de Péguy !

Henri Lemaître a consacré deux chapitres à Paul Claudel, l'un au poète, l'autre au dramaturge (1). Sa double étude, conformément à l'esprit général de la collection, essaie de saisir l'essentiel, sans érudition inutile ni souci pédagogique excessif. Elle laisse donc de côté certaines œuvres, pas toutes mineures, en particulier les *Cent Phrases*, *Le Repos du septième jour*, les *Farces lyriques*, *Christophe Colomb*, parle à peine de *Jeanne au bûcher*, survole *l'Art poétique*. En revanche, elle s'attache de fort près aux *Odes* et aux grands drames pour en exprimer le dessein principal, et cherche moins à donner de Claudel une connaissance globale qu'une connaissance centrale ; c'est ainsi que négligeant une biographie d'ensemble, l'étude indique simplement, à juste titre, les actuations de la vie du poète nécessaires pour comprendre l'œuvre analysée.

On saura gré au chapitre sur la poésie claudélienne d'avoir souligné le rôle du surnaturalisme de Baudelaire, comme de celui plus connu de Rimbaud, dans la conception de cette poésie, d'insister sur la volonté de Claudel d'être le « poète d'une conquête de l'unité à travers l'expérience de la dualité », sur sa découverte du « lien réciproque entre la libération du langage et la libération de l'esprit ». Toutefois, si Henri Lemaître met bien en lumière le rôle et la valeur de l'inspiration, s'il a raison de montrer l'opposition du poète à l'intellectualisme, il a peut-être tendance à minimiser le rôle de l'intelligence et de la technique dans la création poétique de Claudel et passe un peu trop vite sur la notion essentielle de « co-nnaissance ».

Le chapitre consacré au théâtre de Paul Claudel part très heureusement d'une analyse de *L'Arbre* et replace avec raison ces premiers drames dans le théâtre symboliste : Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, Wagner, mais aussi, vu à travers eux, Eschyle. Il néglige Shakespeare, dont P. Brunel a montré toute l'influence ; en revanche il n'oublie pas le rôle de Lugné-Poé ni de Copeau dans la diffusion postérieure des pièces de Claudel.

On regrette, nous l'avons dit, l'absence d'une certaine partie de l'œuvre dramatique, mais on approuvera l'économie du reste de l'étude. L'auteur fait une large place au thème constant de la dualité de l'être féminin qui, élaboré dès *La Ville* et *L'Echange*, après avoir trouvé son point crucial dans *Partage de midi*, s'accomplit dans *Le Soulier de satin*, tandis que *La Jeune Fille Violaine*, à travers ses avatars, montre la recherche d'un équilibre entre « les deux ressorts dramatiques que sont le symbolisme et l'action ». On appréciera l'analyse de la Trilogie, où l'auteur met en valeur l'insertion historique de mythes personnels, la faute de Sygne, coupable de refuser d'épouser l'avenir, le rôle de Sichel qui, parce qu'elle est juive, réintroduit inconsciemment le ferment spirituel dans la lignée de Turelure. D'heureuses formules caractérisent *Le Soulier de satin*, auquel une très large place est accordée : « dramaturgie foisonnante et rayonnante, symbolisme cosmique et dynamique, fusion de la fantaisie, du réalisme, du cosmique (peut-être faudrait-il lire *comique* ?) et de la spiritualité ». Henri Lemaître en souligne la forte structure et la fermeté du thème conducteur.

Les extraits sont abondants, bien choisis, et tâchent d'allier, ce qui n'est point facile, l'essentiel et le moins connu : on se réjouit d'y trouver *in extenso*, ou presque, la parabole d'Animus et d'Anima.

J'ai presque honte d'avoir fait des réserves et signalé des lacunes : parler de tout, c'eût été ne rien dire. Henri Lemaître a choisi une autre méthode et tenu la gageure de dégager sans faiblesse les éléments les plus importants de l'apport claudélien à la poésie et au théâtre du XX^e siècle. Articles destinés au grand public, certes, mais écrits sans complaisance et qui méritent d'être consultés avec attention par tous ceux qui veulent se faire une idée précise du génie de Claudel.

André BLANC.

(1) Pages 321 à 431 et pages 453 à 499.

Paul CLAUDEL 9 : *Structures du Soulier de Satin*. Revue des Lettres Modernes, n° 310-314. Paris, Minard, 1972.

Poursuivant les études de structures heureusement amorcées dans le recueil consacré aux « schémas dramatiques » (*Paul Claudel* 5, Revue des Lettres Modernes, n° 180-182, 1968), Jacques Petit réunit ici des travaux circonscrits à l'œuvre la plus complexe et donc la plus propice aux analyses structurales.

Dans un drame où l'auteur prétend « comprimer les pays et les époques » et manipuler l'espace et le temps « comme un accordéon », il était tentant d'examiner le traitement des catégories spatio-temporelles. C'est ainsi que Jean-Noël Landry, dans son minutieux exposé sur « chronologie et temps dans *Le Soulier de Satin* », montre avec précision comment le jeu des anachronismes et des parallélismes, introduisant dans l'action de constantes solutions de continuité, provoquait une pulvérisation du temps réel et favorisait la substitution d'un temps dramatique autonome au déroulement d'une durée linéaire. Mais cette fonction dramatique du temps, si bien mise en valeur, ne recouvre-t-elle pas à son tour une fonction philosophique ? Au-delà des intentions burlesques et des libertés de l'art, les flottements, les concomitances et les inversions chronologiques où se complait le dramaturge impliquent et postulent l'indivisibilité d'une durée perçue comme une « étoffe indéchirable » où le passé, le présent et l'avenir interfèrent et se superposent au sein d'une « heure éternelle » où tous les instants sont contemporains. Dans l'œuvre de Claudel, les structures dramatiques sont le reflet des structures cosmiques.

Le pénétrant et suggestif article de Michel Brethenoux sur « l'espace dans *Le Soulier de Satin* » révèle aussi comment les structures spatiales du drame en épousent et en orientent le sens, dans la double acception du terme. L'espace en effet n'est pas ici décrit comme pur décor d'une anecdote ou cadre extérieur d'une action, mais saisi comme rythme interne et mouvement vécu d'expansion. Dans ce drame où tout est « en marche », il ne faut pas chercher une géométrie, mais une « dynamique de l'espace », une « dynamique de l'essor », qui poussent les personnages, initialement séquestrés dans toutes les prisons de la chair, des hommes et du monde, à fuir et à refuser toute limite et toute pesanteur matérielles ou morales. La délivrance des âmes captives est inséparable de l'élargissement du monde. L'espace est donc investi, comme le temps, d'une fonction dramatique et d'une signification, mystique. Mais cet élan de libération ne saurait se plier rigoureusement lui-même au mécanisme d'une dialectique « iambique » et à la régularité d'une « loi d'extension-détente » ou d'un « rythme de tension-extension ». Le drame de Claudel, comme son auteur et son héros, demeurera toujours « exorbitant ».

Au cœur du recueil figure un fragment de l'« analyse structurale de la Quatrième Journée », dont Huguette Buovolo a récemment présenté l'ensemble (voir le *Bulletin de la Société Paul Claudel* n° 46, 2^e trimestre 1972, p. 14-16). Fondée sur les principes et les procédés d'une méthode aspirant à « intégrer » tous les « constituants » du texte, à déceler ses « structures profondes » à partir des « structures de surface » et à dégager des « schémas structurels » dont l'organisation trahit la « problématique » intime de l'auteur, cette analyse entend éclairer la nature et la fonction des ambiguïtés et des contradictions inhérentes à la conception claudélienne de la Femme et de l'Amour, de la Mer, de la Conquête et de l'Art. Entre les aspirations conscientes et les pulsions inconscientes du poète apparaît alors un affrontement latent, artificiellement masqué par le biais d'un « détour » ou d'un « correctif » susceptible d'aplanir idéalement les conflits intérieurs en leur apportant des solutions lénifiantes et conciliatrices. Ainsi sont mises en valeur les incohérences et les divisions d'une conscience ardemment et parfois vainement éprise de logique et d'unification.

L'analyse structurale alimente et soutient l'analyse thématique. Le « thème de la quête », habilement étudié par Jacques Henriot, permet de percevoir dans *Le Soulier de Satin*, sous la diversité des aventures et des ambitions, la perma-

nence et l'unité d'une chasse au bonheur, obstinément recherché sous les espèces apparemment éloignées de l'argent, de la conquête ou de l'amour, et dont la poursuite aboutit infailliblement à l'échec terrestre et au salut surnaturel.

C'est la même unité que Jacques Petit décèle à son tour à travers les « jeux du double », où il approfondit une analyse esquissée dans un précédent article (« Paul Claudel et le Double », dans *Paul Claudel 8: Le double*, Revue des Lettres Modernes, n° 271-275, 1971, pp. 7-31). La multiplicité des doublets, dédoublements, répétitions, superpositions, antithèses, échanges ou substitutions que l'on observe au niveau des personnages et de l'action, ne fait paradoxalement que manifester la profonde unité d'un drame où se joue, reflété et répercuté par un fourmillement de comparses et d'événements, le destin d'un seul héros, qui n'est autre que l'auteur.

L'ensemble des travaux ici rassemblés apparaît bien alors, selon le vœu du coordinateur, comme un effort collectif pour approcher ce « point vital autour de quoi tout se compose », et dont le poète affirmait à ses lecteurs qu'il fuirait entre leurs doigts « comme une puce ». Et si nul ne peut se flatter de saisir l'insaisissable, il n'en est pas moins fructueux de parcourir en tous sens, à sa recherche, une œuvre inépuisable.

Les connaisseurs de Claudel apprécieront la richesse et l'originalité de ce nouveau recueil d'une série qui a fait ses preuves. Sera-t-il cependant permis d'exprimer ici, à titre personnel, une réserve et un regret ? Plus d'un lecteur de bonne foi sera sans doute étonné, sinon parfois rebuté, ici ou là, par un langage et un système où les initiés reconnaîtront aussitôt les mots de passe et les manies d'une critique à la mode. Il serait trop aisé, mais peut-être injuste et cruel, d'extraire et d'isoler quelques traits de style et de méthode au moins contestables. A chacun de juger. Il est assurément légitime et opportun que la connaissance de Claudel bénéficie des modes de lecture actuellement les plus avancés et souvent les plus pénétrants. Mais il serait fâcheux que la critique claudélienne eût à souffrir, par contagion, du verbalisme et des poncifs en vogue aujourd'hui.

Michel LIOURE.

L'ANNONCE FAITE A MARIE, CLAUDEL, par Jean-Noël SEGRESTAA. Editions Hatier, Paris. Collection « Profil d'une œuvre ». 80 pages.

On se réjouira que la dramaturgie claudélienne bénéficie à l'Université de l'existence d'Études proprement théâtrales. Toute invitation faite à un public jeune de comprendre le langage spécifique d'un grand poème dramatique est aussi un effort pour dire la vanité des jugements hâtifs et une incitation à le voir et à l'entendre à la scène.

C'est dans cet esprit que Jean-Noël Segrestaa, Maître-Assistant à l'Université de Paris X, enrichit la petite collection « Profil d'une œuvre » d'une analyse critique de *L'Annonce faite à Marie*, étudiée avec des références à ses diverses versions depuis *La jeune fille Violaine*. Peu de travaux sur *L'Annonce* jusqu'ici en effet, hors « quelques très bons chapitres de synthèse »... Jean-Noël Segrestaa a voulu non pas « combler cette lacune par une étude exhaustive de l'œuvre, mais simplement regrouper ce qui a déjà été dit par les meilleurs commentateurs de Claudel, proposer quelques lectures personnelles, ouvrir un débat sur ce grand drame, est surtout, donner à ceux qui ne le connaissent pas ou guère, l'impatience de le découvrir, et aux autres le désir de le mieux connaître et, peut-être, quelques lumières pour leur en éclairer l'architecture et les richesses. »

Architecture, richesses, le chemin est tracé qui va d'une approche de la forme au dégagement des significations, après d'utiles tableaux comparatifs et d'indispensables rappels touchant la maturation, jusqu'à la version de 1948, de l'œuvre-texte et de l'œuvre-scène dans leurs modifications heureuses ou malheureuses chez Claudel — et au contact d'hommes de métier de tempéraments différents. Ainsi le refus du présumé d'une pièce simple, médiévale et dévote, entraîne-t-il une « mise à plat » de la fable, puis une comptabilisation des actions

et des situations de ce qui est bien un âpre drame. Surtout, les questions posées à propos des données explicites de l'expression dramatique — lieux et temps figurés, structure et progression de l'action, indications scéniques et scénographiques — sont constamment relancées par des citations où apparaissent largement les éléments fonctionnels et signifiants du texte de théâtre. Non que l'étude privilégie une partie seulement de ce qui doit être dit, montré et joué — Encore Claudel en eût-il sans doute été joyeusement d'accord ! Mais elle met l'accent sur ce qui sépare et relie personnages et événements, sur le fait que ce qui est dit est dit à tel instant, dans telle atmosphère et avec tel geste. La modernité de la pièce s'y révèle éclatante : les musiques et les paroles, les espaces, les mouvements et les objets tissent une matière que des « accidents » — mais surtout les rapports qui s'établissent entre eux et entre les personnages aux prises les uns avec les autres et avec l'événement, organisent. Un sens y affleure pour ces personnages et pour nous, que tour à tour cachent et dévoilent le lyrisme, la prosodie, la langue poétique et savoureuse dont Jean-Noël Segrestaa relève les traits les plus notables, pour découvrir les modèles sensibles et les variations des voix claudéliennes.

Les lignes de forces de la composition, les fondements textuels, musicaux et dramaturgiques soutiennent encore le chapitre des « lectures ». Il est excellent, pour ce qui concerne les significations « psychologiques », que les descriptions s'attachent aux nuances des personnages, ridiculisent les simplifications abusives et procèdent de l'idée que ce sont les paroles, les faits et les gestes qui définissent les caractères... et non l'inverse. Il est fondamental que l'étude tente de dégager d'importantes significations « historiques ». Mais l'architecture dramatique, le dessin des personnages et de ce qu'ils portent dans — et au delà de — leur texture vivante, l'Histoire exemplaire d'une époque amènent enfin l'analyse à lier de façon suggestive quelques significations « symboliques » à une « Histoire essentielle » : les thèmes de l'Amour du Père, de la Maternité compensatrice et du Rachat de l'Usurpateur, l'image résurgente de la Porte et celle de la Lèpre orientent le jeu savant de la polyphonie et de la symphonie, des dénotations et des connotations, vers une interprétation anagogique.

Ce petit livre est d'un très grand intérêt pédagogique, que confirment les travaux proposés en annexe ; dans un espace critique mesuré, Jean-Noël Segrestaa nous dit en outre beaucoup sur les relations de Claudel avec l'art du Théâtre, et peut-être sur ce que sont les véritables relations du « naturalisme » et du « symbolisme ». Le bien-fondé est incontestable d'une souple méthode de critique moderne qui met en perspective *L'Annonce* en même temps qu'elle en hiérarchise les significations, d'approfondissements successifs et de points de vue de plus en plus amples qui se sont mariés à la profondeur et ont retrouvé les étages de l'édifice dramatique, humain et mystique.

Christian POUILLON.

Paul CLAUDEL : *La Légende de Prakriti*. Edition critique et commentée par Andrée HIRSCHI, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 139. 1972.

Andrée Hirschi nous présente une excellente édition de *La légende de Prakriti*. Ce texte de Paul Claudel, où il ne nous invite pas à voir une dissertation philosophique mais un poème, nous le montre aux prises avec le texte le plus essentiel de la Bible, qui n'est ni plus ni moins que la *Genèse*. Affrontement qui est à la portée de bien peu de poètes même parmi les plus grands ; et qui a dû demander à Paul Claudel de tendre toutes ses forces.

Prakriti est le nom qu'il emprunte à la philosophie hindoue, l'équivalent de « nature naturante ». Son but est de confronter l'acte immense de la création avec les thèses des biologistes du XIX^e siècle, pour qui la nature est née d'elle-même, alors que pour les spiritualistes Dieu est le premier Créateur. Dieu a établi un contact qu'il ne cesse de maintenir avec la création, contact qui s'accomplit pleinement à travers le mystère de la Rédemption.

Dieu d'ailleurs n'a pas créé d'emblée l'univers: « Dieu à aucun moment ne cesse jamais d'être cause. Il est éternellement Acte, étant éternellement actif ». Donc Prakriti nous fait pénétrer dans « les coulisses du cosmos »; et, par une démarche individuelle, elle nous fait parvenir, non pas selon l'habitude des visionnaires du visible à l'invisible, mais au contraire cette fois de l'invisible au visible. Ainsi se révèle la présence de Dieu dans l'univers, dont il reste toujours solidaire; ce qui ne lui permet pas de se reposer après les six jours. Comme il est dit dans le *Journal* (II, p. 454): « Dieu n'a pas fait le monde; Il l'a fait se faire. Il l'a provoqué ». Ce travail du monde sur lui-même s'affirme par une évolution biologique que le poète admet; ce sont en effet par des filiations que les espèces se perpétuent, mais il y a une intention dans la matière, intention qui lui préexiste.

Pour mener à bien sa mission de former l'univers, le poète recourt à l'humour, dont il déclare qu'il est « ce qu'il y a de plus profond dans la nature ». Comme le pense très justement Andrée Hirschi, « L'humour est une façon d'aborder, et d'esquiver, le problème du mal, que pose la difformité de certaines créatures ». Il suffit de se reporter à la manière dont G.K. Chesterton aborde les problèmes théologiques. Écoutons Claudel parler de « ces tours de Babel ambulantes », de « ces tortues pareilles à des punaises cuirassées, à des caissons flottants ».

L'humour se trouve naturellement associé à ce besoin de provocation destiné à paralyser l'adversaire: « Suppliez les puissants fils d'Anak (entendons les savants de l'université) de ne pas faire attention à vous, de ne pas prostituer leurs regards jusqu'à s'apercevoir de l'existence d'insectes aussi abjects, et demandez-leur plutôt de reprendre le cours de leurs récits enchanteurs et planétaires sur l'Évolution, l'Électricité, le Progrès, la Division des Pouvoirs, l'Élan Vital et cette touchante vicissitude de la Demande et de l'Offre... »

Cet humour se retourne aussi contre les esthètes, non toujours sans injustice, comme il arrive à l'endroit de Marcel Proust; à propos de ce dernier il est parlé de « pâtes absorbantes », de « bourses gélatineuses où la personnalité ne s'indique que par une espèce de poussée iridescente ».

Il y a donc une analogie profonde entre la création réalisée par Dieu et la matière du poète à qui la force divine infuse son inspiration. Le poète, comme la nature, reçoit des commandes; le poète sera comparé à Michel-Ange recevant du Pape Jules II l'ordre d'un projet pour la Chapelle Sixtine.

L'édition que nous donne Andrée Hirschi se fait remarquer par la qualité de sa présentation; elle rendra un grand service, grâce à des notes abondantes où se trouvent regroupés faits et textes, à tous ceux qui voudront à la suite de Claudel s'engager dans son enquête cosmique.

Jean MOUTON.