



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 56, 1974 – 4, p. 13-18

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15631-4.p.0021](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15631-4.p.0021)

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.

© 1974. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

EN MARGE DES LIVRES

LILOURE (Michel). — *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris, Armand Colin, 1971. 674 p.

Après s'être réjouis de la publication de cette ample étude de synthèse, les lecteurs de ce Bulletin ne peuvent manquer d'être confondus à l'idée des difficultés que son élaboration comportait.

Alpiniste claudélien, Michel Lioure a dû affronter deux montagnes : l'une est l'œuvre dramatique elle-même, exceptionnellement riche et multiple ; l'autre, volcanique, est constituée par les études et les critiques que cette œuvre ne cesse de faire jaillir.

Précisons avec Lioure lui-même l'orientation de sa démarche et notons-en les étapes principales :

« Pour saisir dans son ensemble une œuvre aussi vaste et variée, il fallait d'abord évoquer les influences personnelles, littéraires et théâtrales, qui ont déterminé la vocation de Claudel et constitué, tout au long de sa carrière d'homme, de diplomate et d'écrivain, la *genèse* de son œuvre dramatique.

« Il importait aussi d'analyser pas à pas les phases successives d'une *évolution* qui durant soixante ans, de la première à la dernière version de *Tête d'Or*, a conduit Claudel à travers tous les genres, tous les registres et tous les styles.

« Il convient enfin de tenter une synthèse afin de faire apparaître les principales constantes qui, de *Tête d'Or* au *Soulier de satin*, régissent la *structure* du drame claudélien. » (p. 15)

En fait, le titre adopté par Lioure nous promet et nous offre plus que ne le laissait attendre cette déclaration liminaire. Il s'agit bien d'une *esthétique*, c'est-à-dire d'une analyse des aspects artistiques et techniques de l'œuvre, mais il s'agit aussi des rapports de l'œuvre et de son auteur envisagés des points de vue psychologique, sociologique, philosophique, métaphysique, ainsi que d'une étude des réflexions de Claudel sur son œuvre dramatique et le théâtre en général. Il s'agit enfin d'une *esthétique dramatique*, c'est-à-dire qu'à la suite même de Claudel, de par les exigences profondes de sa dramaturgie, Lioure se trouve nécessairement amené à considérer l'œuvre non plus simplement comme une série de textes, manuscrits — l'action dramatique constituant chez Claudel ainsi qu'en témoignent des œuvres aussi différentes que *Tête d'Or*, *Le Repos du 7^e jour* ou *Partage de Midi*, « l'exacte expression du débat intérieur » (p. 510) — mais comme un événement auquel la scène et ses moyens propres donnent sa véritable dimension.

Pour reprendre la formule de Jacques Copeau, Claudel n'est pas de ces « hommes de lettres » qui écrivent pour le théâtre. Il est conscient des exigences de la scène et de ses pouvoirs d'expression.

Dans cette perspective, les thèmes traités par Michel Lioure au cours de son cheminement se situent entre « les sources de la sensibilité dramatique » de Paul Claudel et sa « modernité ». Se plaçant sous divers éclairages, Lioure étudie successivement sa vocation et sa carrière, sa formation dramaturgique, les différentes significations artistiques et philosophiques de son œuvre, les refontes et les orientations nouvelles de chaque pièce, sa structure dramaturgique (place, rôle et ressorts de l'action) ; les moyens d'expression scénique : décors, musique, cinéma, gestes, déclamation, à l'occasion des mises en scène les plus marquantes, tels que Claudel et ses interprètes les concevaient et les réalisaient et, en dehors des œuvres elles-

mêmes et de leurs traductions scéniques, tels que Claudel les imaginait en vue d'un théâtre nouveau.

Devant une œuvre aussi complexe et un tel cortège de commentaires, l'ouvrage de Lioure apparaît à la fois comme un guide rigoureux et un instrument de référence capital. Mais on doit à Michel Lioure beaucoup plus : en maints endroits de son étude il offre, en effet, une explication essentielle : ainsi en est-il, par exemple, de cette conclusion qui achève son chapitre *Le Théâtre en Liberté* :

« En ouvrant audacieusement la scène aux marionnettes et au cinéma, à la mimique, à la danse et au chant, [Claudel] a renouvelé le théâtre traditionnel et frayé des voies inexplorées. De la farce au ballet, du mimodrame à l'opéra, de la parabole à l'oratorio, il est peu de genres et de registres qu'il n'ait abordés et transformés. Il a créé la farce lyrique, inventé la parabole dramatique, illustré le drame musical. Ainsi Claudel, comme les conquérants qu'il avait exaltés, s'aventurait-il aux confins d'un art dont il ne se lassait pas d'interroger les ressources, de rêver les formes et de reculer les limites. Plus ultra ! » (p. 462)

ou lorsqu'il écrit, après avoir traité des interprétations et des conceptions de Claudel concernant le « spectacle » :

« Plus qu'une curiosité de dramaturge épris de renouvellement et d'originalité, cet effort d'harmonisation manifeste une ambition d'ordre à la fois esthétique et métaphysique. Si Claudel s'intéresse tant à la synthèse des arts, ce n'est pas seulement par attachement à l'idéal symboliste et wagnérien du drame musical, mais plutôt en vertu de son propre système dramatique et philosophique. A la conception d'un drame total correspond en effet la vision d'un « spectacle total », où le metteur en scène et le décorateur, le musicien, le cinéaste et le danseur collaboraient avec le poète et le dramaturge à la réalisation d'un théâtre universel où seraient associés tous les arts. Loin de constituer une juxtaposition de techniques autonomes et disparates, le spectacle est donc pour Claudel un art complexe et cohérent, conforme à sa conception du drame et du monde. » (p. 588)

Une vue aussi pénétrante s'accompagne, à l'évidence, d'une véritable ferveur, une ferveur — et ce sera ma première remarque — qui laisse apparaître, nécessairement, une certaine carence : Lioure n'ignore pas tout à fait les détracteurs mais il néglige ce phénomène très particulier d'allergie que cette œuvre dans son ensemble ou que certaines pièces ont pu provoquer. Ce fait mériterait un examen sérieux qui eût dû trouver place dans cet ouvrage. Autre remarque : une étude aussi importante souffre inévitablement de la lenteur obligée de son élaboration : la publication incessante d'études consacrées à certaines pièces ou à certains aspects de l'œuvre dramatique de Claudel a peut-être conduit Lioure à adopter un peu arbitrairement une répétition du traitement de certains thèmes. Quelques compléments de références auraient gagné, semble-t-il, à être exploités ou, pour le moins, mentionnés : telle, par exemple, l'importante exposition consacrée à Paul Claudel par la Bibliothèque Nationale, en 1968, et le catalogue qui en a été publié. Sur bien des points abordés par Lioure, en particulier l'étonnante modernité des conceptions théâtrales de Claudel, ce catalogue apporte une contribution positive.

Enfin, regrettons que Lioure n'ait pas exploité une documentation sonore et surtout iconographique très abondante et souvent d'un intérêt primordial, à l'occasion des développements qu'il consacre à la mise en scène, au jeu, au décor et à la musique.

Ces dernières remarques présentent peut-être quelque utilité pour une probable nouvelle édition de cette étude.

Si, en effet, à des titres divers, Brecht et Ionesco, Dullin et Vilar, Claude Roy et Jean-Jacques Gautier parmi bien d'autres, s'accordent pour reconnaître à l'œuvre dramatique de Claudel une place primordiale dans

le théâtre contemporain, *l'Esthétique* qu'en offre Michel Lioure lui restera liée à la fois comme une première et remarquable étude d'ensemble.

André VEINSTEIN.

Joan FREILICH. — « *Le Soulier de Satin* », a stylistic, structuralist and psycho-analytic interpretation. (University of Toronto Press, 1973. 227 p.).

On trouvera dans le premier numéro de la revue *Claudel Studies* (1972), une présentation de son livre (alors en cours de rédaction) par l'auteur, que reprend un bref commentaire de J. de Labriolle dans le numéro 49 de ce bulletin (pp. 54, 55).

L'ouvrage comporte huit chapitres groupés en trois parties : I) 3-75 : *Analyse stylistique des images* (3 chap.) ; II) 77-145 : *Niveaux d'interprétation à travers l'image* (4 chap.) ; III) 147-177 : *La structure à travers l'image* (1 chap.).

La première partie s'inscrit, pour l'essentiel, dans la ligne des travaux de Mr Riffaterre. Elle privilégie l'étude des images, celle de la structure syntaxique et du rythme faisant l'objet du 3^e chapitre. On appréciera la finesse de ces commentaires qui s'attachent scrupuleusement au détail du texte pour en dégager les possibles implications. On regrettera, toutefois, que l'étude se borne à un échantillonnage que ne suffisent pas à compléter les tables de fréquence qui nous sont proposées (5, 18, 50) : la stylistique ne saurait se réduire à un inventaire statistique de procédés. Mais peut-être le souci de Mme Freilich était-il moins d'établir le sens possible d'un ensemble de traits stylistiques récurrents définissant autant de formes signifiantes, que de s'attacher à celui de tel ou tel passage privilégié, susceptible d'être ultérieurement dans sa démonstration.

Celle-ci distingue trois niveaux de lecture : celui de l'histoire — ou de la fiction ; celui de la religion ; et « the emotional level, the most fundamental affective concepts expressed by the text », que nous proposons de traduire par « niveau inconscient ».

Le premier niveau sacrifie d'abord à la psychologie des personnages (77-89), curieusement envisagée, à partir de leur mode d'expression, sous l'angle exclusif des classes sociales : haute, basse, et, inattendue, la « classe » des enfants. Ceci permet bien de rapides synthèses : ainsi, à partir d'un langage qui trahirait un « manque total de subtilité et de discrétion » dus à une « absence d'éducation première », l'auteur met sur le même plan, de regrettable manière, des personnages aussi divers en sens et en portée que les Pêcheurs ou les Soldats, et Isidore, Daibutsu, voire le Sergent Napolitain et sa fantaisie poétique. De même, le langage de la « classe » des enfants — limitée à Sept-Épées et à la Bouchère, révèle « cette vue simple, ce manque de subtilité et cet égoïsme qui caractérisent généralement les enfants », ce qui nous paraît assez gravement méconnaître l'importance dramatique et symbolique de Sept-Épées en particulier, nommément taxée d'égoïsme (83). Signalons, pour mémoire, en ce qui concerne celle-ci, un contresens sans doute mineur, mais révélateur de la démarche, sur un trait de prononciation régionale et populaire : « Au début de la première scène (...) il y a trois fautes d'orthographe (*sic*), qui suggèrent que Sept-Épées prononce au moins quelques mots d'une manière typiquement enfantine : *vas* pour *vais*, et la *mé* pour la *mer*. Ces fautes soulignent pour le lecteur la jeunesse de Sept-Épées ; une fois ce trait clairement marqué aux yeux du lecteur, on ne rencontre pas d'autre exemple de prononciation incorrecte ».

Viennent ensuite les « actions et événements » proprement dits, réduits au constat de deux types de situation : l'amour et la conquête (89-93). Celle-ci apparaît comme un « déplacement des sentiments érotiques qui ne peuvent trouver satisfaction avec une vraie femme », ce qui ne rend pas compte, entre autres, de la dialectique de la tension amour-conquête qui sous-tend

tout le drame, ni de l'ambivalence de Rodrigue lui-même, écartelé entre deux tentations contraires.

Après avoir analysé les concepts théologiques fondamentaux au travers des thèmes qui les expriment (« code-imagery : l'eau, le feu, l'étoile, la mort, la croix), l'auteur entreprend de les réexaminer à la lumière de concepts psychanalytiques dont l'ouvrage de références quasi exclusif (Freud et Yung ne sont cités que pour mémoire) est celui d'Otto Fenichel : *Psychoanalytic theory*. « L'invariant structural » qui explique toute l'œuvre sera donc un conflit œdipien comportant quatre phases : 1) conflit entre les désirs sexuels et leur interdit ; 2) frustration et culpabilité ; 3) punition par castration ; 4) réunion innocente avec la femme aimée et l'univers entier impliquant une identification avec la figure d'un père tout puissant. » (p. 171)

Le dernier chapitre s'emploie à démontrer que le même schéma explicatif s'applique à Balthazar, Camille, Prouhèze, Pélage — coupable de sentiments incestueux à l'égard de sa femme (« Œdipe inversé »). Isidore, la Nègresse, et même le Sergent Napolitain n'échappent pas au sort commun.

Si certaines remarques paraissent convaincantes, force est de reconnaître que bien d'autres semblent rapides, par trop univoques, dictées par le souci évident de démontrer la validité d'un schéma d'interprétation, ce qui amène l'auteur à solliciter le texte et à en trahir la complexité.

Il convient surtout de regretter que Mme Freilich n'ait pas vraiment sacrifié aux exigences d'une étude structurale — que ne suffit pas à définir la notion de niveau, et qui se veut, par principe, exhaustive : en quoi elle rejoint cet autre principe majeur de la psychanalyse qui pose que tout signifie, et cela justement qui semble insignifiant. On est alors fondé à s'étonner qu'Isabel et Ramire soient mis sur le même plan que l'Ombre Double et la Lune (« non human beings ») tandis qu'ils apparaissent plus loin (193, n. 52) avec l'Actrice, sans plus de portée dramatique et symbolique que Léopold Auguste et le Chancelier. Almagro et Don Rodriguez sont à peine cités, Austragésile est ignorée. Mais l'on ne saurait entrer dans tout le détail de la discussion. Notons encore, toutefois, qu'une comparaison avec *Partage de Midi* s'imposait, et que méritait d'être posé le problème d'une mort qui, en reprenant les mêmes modalités explosives, n'en souligne que mieux l'étrange réunion de la femme et du rival dans la même éviction.

Si l'on peut dégager, en effet, un « invariant structural », c'est au travers des variantes qui l'expriment, justement, que se définissent la dynamique d'une œuvre et le sens de son évolution. L'univers inconscient d'un individu ne saurait se déchiffrer mécaniquement à partir d'une grille universelle. Il convient de voir, au contraire, comment il organise et redistribue les éléments d'une symbolique générale. Il semble que Mme Freilich ait méconnu l'importance de cette organisation interne spécifique, pour « traduire » les éléments d'une thématique à la lumière des grilles que lui proposaient, pour l'essentiel, O. Fenichel et G. Durand (*Structures anthropologiques de l'imaginaire*).

S'il ne répond donc pas à toutes ses ambitions — mais le pouvait-il en 200 pages ? — et risque de confirmer dans leurs résistances les opposants systématiques à des méthodes qu'ils jugent dangereusement sacrilèges et réductrices, ce livre a du moins le mérite de tenter une approche pluridisciplinaire et, par la discussion même qu'il appelle, d'ouvrir à d'autres la voie d'une recherche et d'une réflexion fécondes.

Huguette BUOVOLO.

La Littérature française au vingtième siècle (titre en hongrois : *A Francia irodalom a huszadik században*). Budapest, Gondolat, 1974. 2 vol.

Ni la littérature ni la langue françaises n'étaient jadis étrangères en Hongrie. Depuis la dernière guerre, cependant, on ne connaissait quelques-uns des auteurs français que par oui-dire : le système ferma catégoriquement

les frontières devant eux. Les deux volumes récemment publiés dont nous allons faire la connaissance semblent rompre le silence qu'on gardait sur ces auteurs. Les études qu'on y trouve témoignent de l'intérêt nouveau que les lettres hongroises portent à la littérature française contemporaine. Parmi les trente-quatre auteurs étudiés — chacun présenté par un spécialiste — Claudel (Vol. I, pp. 129-151) reçoit des hommages très élogieux de la plume d'Endre Vajda.

Si l'honneur revient à Anatole France d'être placé en tête du cortège, Claudel occupe la troisième place, précédé par Romain Rolland et suivi par Marcel Proust. Mais qu'on ne s'attende pas à trouver dans ces deux volumes des études des plus approfondies : Béla Koepeczi, directeur du recueil, nous avertit dans la préface qu'il ne visait qu'à faire connaître « les principales caractéristiques de la littérature française du ^{xx}^e siècle, saisie dans ses courants et ses genres, tout en tenant compte des circonstances socio-culturelles » (Vol. I, p. 58) qui ont donné essor à cette littérature. En effet, l'auteur de la préface nous entraîne parfois dans des explications et des classifications idéologiques (il ne parle que trop souvent de « réalisme socialiste »), mais les critiques, eux, sont plus libres et plus indépendants de révéler l'essentiel de la pensée et de l'esthétique des auteurs considérés, vis-à-vis de cette idéologie. Nous constatons chez tous un désir authentique de révéler l'essentiel de la pensée et de l'esthétique des auteurs considérés, parfois très peu connus des lecteurs hongrois.

Comment présenter donc à la nouvelle génération un Claudel qui ne fut militant que par ses idées catholiques ? Pour ne pas perdre ce Claudel dans la mêlée des auteurs catholiques, et ne pas froisser les lecteurs non initiés, Endre Vajda l'appelle plutôt « néo-catholique » (p. 132), et il a hâte de nous rappeler que cet écrivain peu engagé s'est fait champion de la « dignité humaine » (p. 136), principalement au moment de l'expansion du pouvoir d'Hitler. Nous tenons à féliciter Endre Vajda d'avoir passé sous silence les préjugés littéraires, et dépassé le niveau purement idéologique, pour ne nous montrer que le visage universel de Claudel dont la création poétique et dramatique le fascine comme elle devrait passionner tous les pays, quelle que soit leur idéologie.

Sans vouloir trancher la question « lequel des trois : Valéry, Apollinaire ou Claudel devrait être considéré comme le « poëta laureatus » de la grande génération d'avant-guerre ? », Endre Vajda met Claudel sous les ailes protectrices de Dante. Le nom du poète florentin, « dans ce cas, signifie, dit-il, non seulement mesure, mais encore parenté » (p. 132), car Claudel vise de nos jours l'idéal qui fascinait Dante dans son siècle. Et ce n'est pas une comparaison hâtive ; chez Claudel tout doit être comparé à ce qu'il y a de plus grand dans l'histoire : par sa conversion, il ressemble à saint Augustin, il prend ses racines dans la poésie de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé. Quant à son influence, elle ne se limite guère aux catholiques ; même un Aragon reconnaît sa grandeur. Voilà l'auteur que vous ignorez, dirait Vajda, s'il lui était permis de reprocher à ses contemporains leur ignorance.

De là, il s'élance à expliquer la poésie claudélienne. « Le poète, dit-il, pose des questions et il y répond sans faille, et quand, dans son effort profondément sincère, il s'aperçoit qu'il n'y a que des réponses théologiques, il aboutit à des idéaux universels » (p. 142). Telles sont les réponses qu'on obtient dans les *Cinq Grandes Odes*, *Corona benignitatis anni Dei*, telles dans les *Feuilles de Saints* dont le thème central est « la piété en fête » (p. 141).

Quant au drame de Claudel, Vajda nous en donne une synthèse où il suit fidèlement l'essor que prend la pensée claudélienne depuis *Tête d'Or*, à travers le *Soulier de satin*, jusqu'à *Jeanne d'Arc au bûcher*. Comment Vajda explique-t-il cet univers dramatique de Claudel ? A titre d'exemple, prenons *L'Otage* de la trilogie, puisque celle-ci embrasse l'histoire dramati-

que de la transformation de la structure sociale de la France du XVIII^e et du XIX^e siècles. Il semble que Vajda refuse de considérer ces drames du point de vue du « réalisme socialisme ». « Si forte que soit l'importance de sa critique sociale, dit Vajda, il (C Claudel) met l'accent sur le rôle des individus, sur les conflits dont la scène est l'âme... » (p. 148). Mais dans *L'Annonce faite à Marie*, Claudel n'est-il pas tenté de mettre sur la scène des saints ? « Non, il n'a pas voulu créer des saints ; il a voulu plutôt déverser dans la vie de ses protagonistes trébuchants le sang de son cœur et prouver, en cherchant et donnant des exemples, que le chemin qui mène vers le bien n'est fermé devant personne, car ce même chemin est celui de la liberté aussi » (p. 151). Voilà une phrase qui sert de conclusion à cette étude dont l'esprit s'identifie avec un message de joie des plus authentiquement claudéliens.

Compte tenu de cette conclusion enthousiaste, on doit constater, non sans regret, que depuis la dernière guerre, on a consacré très peu d'études à Claudel. Si l'on se fie à la bibliographie qui accompagne l'étude, le dernier ouvrage sur Claudel en Hongrie date de 1944. On a l'impression que la dernière traduction remonte, elle aussi, aux années d'avant-guerre. Depuis 1945, on repère quelques études, principalement dans la revue *Vigilia*. Mais espérons que l'effort d'Endre Vajda rompra le silence qui planait sur l'œuvre de Claudel et que son exemple incitera les jeunes à y chercher ce chemin du bien et de la liberté.

Moses M. NAGY.
University of Dallas.