



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 58-59, 1975 – 2 – 3,  
*Turelure personnage historique, une étude de Jacques Cassar*, p. 26-30

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15734-2.p.0034](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15734-2.p.0034)

*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.*

© 1975. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## EN MARGE DES LIVRES

Paul CLAUDEL 11. — *Les Images dans le « Soulier de satin »*, sous la direction de Jacques Petit. « La Revue des Lettres Modernes », n° 391-397, 1974, 2.

Sous le titre *Les Images dans le « Soulier de Satin »*, M. Jacques Petit a réuni plusieurs études constituant un précieux instrument de travail : d'abord, le bilan d'une enquête conduite sous sa direction « dans le cadre d'un séminaire de maîtrise » à l'Université de Besançon, avec un « index des images » dans *Le Soulier*, images intelligemment choisies à partir d'un dépouillement exhaustif ; ensuite, un article de Ross Chambers, « *la femme aux yeux bandés* », *Claudiel et le masque de la cécité*, et la « note » de Bernard Busser qui en est une sorte d'appendice : *Paul Claudel devant la synagogue de la cathédrale de Strasbourg* ; ajoutons une autre « note », « *Le vieillard sur le mont Omî* » : *les sources*, par Henri Micciolo, et enfin les quatre-vingts pages de Michel Malicet : *la peur de la femme dans « Le Soulier de satin »*.

Cette dernière étude pose un problème de méthode : son auteur lui-même nous demande de la considérer comme une expérience ; il propose, en effet, « une lecture psychanalytique des images dans le *Soulier de satin* » ; précisons : une lecture freudienne ; « il ne s'agit que d'une hypothèse de travail ». Il n'y a aucune raison *a priori* de n'en pas faire l'essai. Le nom de l'expérimentateur est, d'ailleurs, une garantie : on doit à M. Michel Malicet de remarquables « éditions critiques et commentées » de *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, de trois textes difficiles de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, de la correspondance de Claudel avec Massignon (voir dans le présent Bulletin, les n° 41 et 54). Quelle que soit la méthode, avec un tel guide, on peut être sûr que la recherche sera fructueuse : de fait, comment, par exemple, ne pas tenir compte des observations de M. Malicet sur « la femme-paysage », sur l'image de la grotte, sur Camille comme « double sombre de Rodrigue » ? Ceci dit et fortement souligné, on répondra à l'invitation de l'auteur en esquissant, au sujet de sa méthode, une critique de la critique.

En gros, la lecture psychanalytique offre, semble-t-il, une traduction plutôt qu'une explication — ou même une interprétation au sens où l'on dit qu'un pianiste ou un chef d'orchestre interprète une œuvre musicale.

Dans son article du même cahier, Ross Chambers présente une interprétation de la cécité dans les divers drames de Claudel ; on constate qu'elle a deux significations différentes : tantôt elle signifie que les yeux du corps n'empêchent plus la lumière intérieure d'illuminer l'âme, tantôt que l'aveuglement est source d'erreurs ; même en usant de catégories élaborées par Gilbert Durand dans sa philosophie de l'imaginaire, l'auteur cherche d'abord ce que le poète a voulu dire dans chaque texte. Bien sûr, il arrive qu'un texte dise encore plus que ce que son auteur a voulu dire, peut-être est-ce même là le signe de ce qu'on appelle « le génie » et de ce qui distingue « le génie » de la plus haute intelligence : il reste que, si nous parlions ici d'inconscient, ce serait pour désigner ou mieux : viser ce qu'il y a de plus personnel, de plus intimement original dans l'inspiration du poète et non pour introduire une référence à un inconscient de *tout le monde*.

Bien différente est la lecture freudienne : ici, il y a un inconscient de *tout le monde* ; le psychanalyste l'a exploré et a établi un répertoire d'images significantes par elles-mêmes, indépendamment des intentions de l'auteur qui les accueille dans son texte. Ainsi, un mât de bateau est un symbole du sexe masculin, or, au moment où le navire de Rodrigue poursuit celui de Prouhèze, devant Mogador, la jeune femme fait ouvrir le feu, le mât du navire poursuivant est fauché : mutilation castratrice évidente

(pp. 124-129). Mais le nez et le pied sont aussi des symboles du sexe masculin : or, sur les images que peint Rodrigue, saint Jacques a « un grand nez », saint Mathieu, « un énorme pied » ; si l'on ajoute qu'on voit sur d'autres images un grappin, une sagaie, un pieu, autant de « substitutions de l'organe viril », et que dans chaque cas l'objet-symbole est présenté comme dur, solide, résistant, l'œuvre du peintre, qui a lui-même perdu une jambe, signifie « un rêve de sécurité dans la puissance » hanté par la peur de la castration (pp. 136-137). De même « la chaussure est un symbole classique du sexe féminin pour l'inconscient », par suite, quand Prouhèze met son soulier de satin entre les mains de la Vierge, « ce serait la femme se privant de sa sexualité », « ainsi, le titre même de la pièce nous en indique, grâce à l'image fantasmagique, le sens profond : c'est la pièce de la castration, de la frustration » (pp. 131-133).

La peur de la castration n'est toutefois qu'une obsession fondamentale dans cette œuvre : l'autre est une obscure volonté de délivrance par le retour au sein maternel. Le titre de l'article, « la peur de la femme », ne renvoie, en fait, qu'à une partie de l'interprétation ; il y en a deux qui sont d'ailleurs complémentaires : « il semble que dans le théâtre claudélien, la peur de la castration provoque la fuite dans les images substitutives de possession virile et que le fantasme retour à la mère n'apparaisse que quand cette peur devient insupportable » (p. 182). La mer, la grotte sont, ici, des symboles bien connus. Revenons aux peintures de Rodrigue : la compensation du rêve de castration signalé plus haut apparaît dans le saint Jude, « prosterné la tête dans ses bras », sous terre, au carrefour de galeries de mines, ce qui évoque « avec précision... la position de l'enfant dans le sein maternel (p. 137).

On ne peut donner ici que quelques exemples : il s'agit, en réalité, d'une lecture presque mot-à-mot ; comme M. Malicet connaît parfaitement *Le Soulier de satin*, il ne laisse dans l'ombre aucun recoin. C'est même inquiétant : une explication qui explique trop bien éveille une certaine méfiance. Ainsi, prenons le rôle de Sept-Épées, fille de Prouhèze et de Camille selon la nature, mais fille de Rodrigue selon l'esprit : elle se fait chef d'armée et veut partir à la conquête d'une ville, ce qui, dans la symbolique de l'inconscient, signifie : la conquête de la femme ; soit, mais de quelle femme ? de la mère, bien sûr, que l'enfant « entend posséder au détriment du père » ; mais, dira-t-on, ce genre de désir ne serait-il pas plutôt celui d'un fils ? « la possession de la mère par un garçon ne pouvait être admise par la censure : une fille seule pouvait, sans risque d'éveiller les scrupules de la conscience morale, réaliser le rêve sous-jacent à toute la pièce et transgresser enfin, par delà la malédiction de la castration, le tabou de l'inceste ». « Sept-Épées », voilà bien pour cette Marie un « nom viril », signe qu'elle est « une figure virile, le substitut d'une certaine part de Rodrigue » (pp. 172-173). Cette possibilité d'avoir réponse à tout n'indiquerait-elle pas la nature de l'opération ? Traduction, disions-nous, plutôt qu'explication.

Pas d'explication, en effet, sans possibilité de vérification, ce qui limite celle d'imaginer des hypothèses. Considérons le rôle de Prouhèze dans le *Soulier de satin* : il offre un cas remarquable de la vocation de la femme dans la vision religieuse du monde selon Claudel : l'amour qui porte Rodrigue vers Prouhèze, comme celui qui portait Méssa vers Ysé, détache l'homme de toutes les choses de ce monde pour l'attacher à une seule ; que celle-ci lui manque, et l'amour laissé à sa propre impulsion n'est plus qu'attente de Celui qui peut, seul, le fixer. Même réduite à ces quelques lignes qui la simplifient, il y a là l'esquisse d'une explication puisqu'une vérification est possible en consultant les textes de Claudel, en essayant de prouver que telle est bien la pensée de Claudel. Une lecture psychanalytique semble être une traduction, ce qui est différent : le traducteur dispose d'un lexique, il traduit l'œuvre du poète dans une langue dont ce lexique lui fournit les termes, il peut et même il doit tout traduire ; le problème de la vérification

porte sur le bon emploi des signes ; autrement dit : il appartiendrait à un psychanalyste, et non à un historien de Claudel, d'apprécier l'exactitude du déchiffrement opéré par M. Michel Malicet en se servant de ce langage qu'est la symbolique freudienne.

Pour préciser les limites de cette réflexion critique sur une méthode, soulignons le fait que M. Michel Malicet est un expérimentateur soucieux de ne pas donner des coups de pouce... Aucune tentative de *réduction* ; la lecture psychanalytique ne discrédite pas la lecture que l'on peut appeler « mystique » avec M. Malicet ; la peur de la castration et le retour au sein maternel ne prétendent pas remplacer l'explication par les textes exprimant ce que l'auteur a conçu à l'intérieur de sa vision du monde. C'est même pourquoi les scrupules de l'interprète donnent à son expérience une portée exemplaire : il appartient à chaque lecteur d'apprécier le résultat. Personnellement, je me demande si elle ne confirme pas une opinion qui peut paraître paradoxale : la lecture psychanalytique est téléguidée par un rationalisme abusif ; il faut que tout soit clair, que tout devienne intelligible ; or, la compréhension d'une action dramatique, au théâtre comme dans la vie, projette un film en noir et blanc ; elle inclut dans l'explication ce qu'elle pose au delà de l'explicable ; la traduction freudienne ne serait-elle pas une nouvelle façon de conceptualiser l'existence ? Les « ruses de l'inconscient » ne seraient-elles pas, une fois encore, celles de la raison ?

Henri GOUHIER.

Aimé BECKER. — *Claudel et l'Interlocuteur invisible. Le drame de l'appel*. Préface de Pierre Claudel. A.G. Nizet, Paris, 1974, 348 pages.

Ni les dénigrements de quelques petits clans littéraires, ni la bouderie de quelques milieux décadents qu'on n'ose presque plus dénommer « catholiques », n'ont réussi à rejeter l'œuvre claudélienne au purgatoire. De plus en plus c'est un univers qui s'impose. Les explorations de tout genre s'en multiplient. Voici encore un ouvrage qui vient s'ajouter à la liste, déjà longue, des commentaires. Or, ce n'est point un ouvrage mineur. Pour apporter du nouveau, son auteur n'a pas eu besoin de fouiller quelque canton marginal. Rien, au contraire, de plus central, rien de plus fondamental que ce « drame de l'appel » : drame qui fait l'unité du théâtre claudélien, qui se joue entre les principaux personnages et leur « interlocuteur invisible », et qui n'est que le reflet, la multiple « mise en scène » de l'expérience vécue par le dramaturge lui-même. Notre explorateur a d'ailleurs la sagesse de limiter son champ à la première période, celle qui va de 1886 aux environs de 1900.

A combien d'interprétations divergentes semble se prêter ce premier théâtre ! Et comment en dégager la ligne de force ? Est-ce l'exaltation d'un Moi solitaire, l'explosion d'une passion dominatrice ? l'appel d'une liberté qui ne se conquerra que dans la colère et la révolte ? l'ivresse ou l'angoisse de la solitude ? Est-ce la recherche d'un ordre cosmique, ou déjà peut-être l'implacable menace de « l'horizon et de la mort » ? Partout l'ambiguïté de la pensée reflète celle de l'existence ; le drame de l'existence est celui de la vie. C'est une recherche, un itinéraire, et c'est en même temps un conflit. C'est une soif obscure et qui sait seulement ou qui croit qu'elle ne peut être étanchée. La lutte entre un « monde nouveau » qui s'est imposé soudain, d'un seul bloc, et la résistance opiniâtre que lui opposent toutes les fibres de l'être. A force d'analyses qui pénètrent en vrilles situations et personnages, Aimé Becker détecte cette perpétuelle ambiguïté. Évitant le piège où tombent si souvent les chercheurs les plus subtils, il ne néglige aucune des pistes qui s'entrecroisent. Tête d'Or, par exemple, ce jeune héros, est-il païen, ou chrétien ? Veut-il un royaume terrestre, ou se prépare-t-il

à la nouvelle naissance ? Pas d'explications trop simples, trop claires. C'est l'un des mérites de ce livre de nous enfoncer d'abord dans les buissons des complexités et des ambivalances, de nous plonger dans le bouillonnement de tant d'éléments contraires.

L'auteur ne risquerait-il pas de s'y perdre lui-même ? On se prend à le craindre, tant se déploient les tapisseries multicolores dont chaque détail veut retenir l'attention, tant les forêts de symboles qu'il faut traverser sont épaisses. Et sous le tumulte de tant de voix discordantes, la Voix unique paraît étouffée. Ebloui par tant de richesses, presque accablé, le lecteur s'interroge : où le mène-t-on ? et même, avance-t-il ? Son guide perçoit-il encore la direction de l'appel ? Qu'il se rassure. Les quatre premières parties de l'ouvrage n'étaient statiques qu'en apparence. Elles balisaient l'itinéraire. Il les fallait pour disposer toutes les composantes, littéraires et psychologiques, nécessaires à l'intelligence du drame. Notre longue patience est pleinement récompensée par la cinquième partie. Voici maintenant, dans sa pureté, le son de la « cloche mystique » ; voici l'appel de la « Voix dans la nuit », la présence enfin découverte dans l'apparente absence. Voici la « Main de Dieu ». Le drame se joue désormais devant nous, à découvert. Jamais depuis près de quatre-vingts ans, à travers les drames écrits, n'avait été si bien décelées les traces du drame réel. Toutes les phases sont reconstituées d'une expérience qui paraît aboutir à un échec — à un double « refus », — mais dans laquelle en réalité se précise, en sa signification profonde, la vocation d'un poète « catholique ».

Comme il advient toujours lorsque le point d'application est bien choisi, la lumière projetée sur lui éclaire à partir de lui tout le reste. La limitation que l'auteur s'était imposée porte son fruit. A travers la crise de l'appel et son épilogue, c'est déjà tout Claudel qui nous devient intelligible. La lutte, depuis lors, aura pu s'apaiser, le chaos se muer en harmonie : une continuité demeure. Dans le poète qui s'est enfin trouvé, il y a encore du Tête d'Or, il y a même encore du Thomas Pollock... Ni le paganisme instinctif, ni l'anarchisme du jeune âge, ni les découvertes stimulantes du bouddhisme ou du Tao, rien n'est simplement renié. (Rien, sinon la « pauvre armoire à glace de M. Stéphane Mallarmé », symbole du vide illusoire). Tout concourt à former le soubassement du vaste édifice qui pour cela même, ainsi que l'a montré M. Etienne Gilson dans une conférence inoubliable, sera véritablement catholique. Pour se soumettre à un ordre, la richesse du symbolisme claudélien ne sera pas moins foisonnante. Zachée fera bon ménage avec Plotin, comme saint Thomas avec Lao-Tseu. L'empereur de la vieille Chine indiquera toujours le centre autour duquel tout s'organise, mais ce centre sera un cœur, le Cœur du Christ en croix. Au soir de sa vie, Claudel pourra dire : « Tout dans les moindres détails des quatre points de l'horizon du temps et de la nature converge au Christ ».

Le « drame de l'appel » n'est donc pas seulement le drame personnel du poète, il est un drame *théologique*. Parce qu'il l'a reconnu, Aimé Becker a pénétré d'emblée jusqu'au fond de son sujet. Aussi nous fait-il comprendre la nécessité, pour quiconque veut entrer dans l'intelligence d'une telle œuvre, d'en étudier sérieusement les sources principales, qui sont l'Écriture, la Liturgie catholique, les Pères de l'Église (avant tout, pour les débuts, Augustin et Grégoire le Grand), les mystiques tels Ruusbroec ou Angèle de Foligno — sans oublier ni Thomas d'Aquin ni Bonaventure. Sous le jeune converti qui cherche péniblement sa voie et semble encore s'égarer en tous sens, il a vu percer le poète théologien. Et c'est tout naturellement que se dégage de son étude une invitation à consulter Claudel, à le méditer, si l'on veut approfondir certains sujets dont l'actualité, quoi qu'en pensent des esprits qui se croient d'avant-garde, n'est pas près de passer : telles la théologie de la foi, celle du péché, de la vocation, voire du double sacerdoce, etc. ; à le consulter, à le fréquenter encore et toujours, si l'on

veut échapper à la « fascination de la bagatelle » sans céder au vertige d'une réflexion privée de repères, pour pénétrer avec lui dans le mystère du Dieu inépuisable.

Plus d'une fois, Aimé Becker se trouve amené à faire allusion à Péguy. La chose était inévitable. L'un et l'autre, Claudel et Péguy sont, à leur manière qui n'est pas la moins authentique, théologiens. Comme le premier embrasse l'univers dans sa synthèse catholique, le second recueille la sagesse antique dans le sein du Dieu incarné. La parallèle entre eux s'impose autant que le contraste et devrait être un jour approfondi. Ils ont fait effort, on le sait, l'un vers l'autre — et finalement ne se sont pas rencontrés. Ils ne se sont ni rejoints, ni vraiment compris. On a relevé surtout (en l'exagérant) l'injustice de Claudel. La réciproque n'est pas moindre. Dans les grands drames d'avant 1914, Péguy n'a guère su voir qu'une séquelle de l'école dite symboliste, et peut-être tendait-il à confondre les accents lyriques du *Magnificat* avec une sorte de « triomphalisme » emphatique doublé d'une polémique d'un aloi douteux. Chacun des deux, cependant, chantait sa délivrance, et c'était au fond la même. Mais chacun ignorait l'aventure intime de l'autre. Leur vocation était différente, et elle les prenait chacun tout entier. Néanmoins, ils sont frères. Fût-ce au scandale de quelques-uns, nous ne pouvons les séparer. Le très beau livre d'Aimé Becker nous en a convaincu davantage.

Henri de LUBAC.