



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 62, 1976 – 2, p. 13-18

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15643-7.p.0021](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15643-7.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.

© 1976. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

EN MARGE DES LIVRES

Pierre BRUNEL, *Claudiel et le satanisme anglo-saxon*, Cahier canadien Claudel 8, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1975.

Tous les claudéliens se réjouiront de voir éditer un autre fragment de l'importante thèse de P. Brunel, sur l'orientation britannique chez Paul Claudel. L'étude qu'il nous donne dans ce huitième **Cahier Canadien**, sous un titre presque provocant, est précise, patiente, extrêmement érudite et souvent captivante, — je dirais volontiers de plus en plus captivante, car l'intérêt des dernières parties me paraît supérieur à celui de la première.

Il est très conforme à l'optique de Claudel d'estimer que l'hérésie anglo-saxonne ait vicié, en quelques sorte, toute la production littéraire postérieure de la Grande-Bretagne ou des Etats-Unis — à l'exception, bien entendu, des écrivains catholiques —. Ce qui ne veut pas dire que Claudel, qui connaît fort bien cette littérature, ne soit pas sensible à ses beautés, voire tenté par elles, encore qu'elles sentent le soufre.

On peut faire quelques réserves sur l'exactitude de la présentation suivie par Pierre Brunel. Etait-il bien nécessaire de commencer par un recensement minutieux de l'ost infernal, c'est-à-dire des auteurs qui, depuis Ottway et Beddoes jusqu'à Joyce, en passant par Shelley et Coleridge (mais la liste en est fort longue), constituent l'armée des écrivains dangereux ou maudits, quelque rencontre qu'on puisse trouver entre leurs œuvres et telle dénonciation claudélienne, ou telle vision du **Repos du septième jour**, par exemple ? Il y a peut-être là une accentuation abusive du caractère « satanique » de la littérature anglo-saxonne. On peut également, à première vue, trouver un peu longue l'étude de la présence du péché dans la littérature britannique, à partir des distinctions du **Repos du septième jour**. Et pourtant, si le péché, sous toutes ses formes, est l'aliment principal de toute littérature, il se peut que sa présence soit dans la littérature anglo-saxonne plus subtile, plus variée, plus profonde peut-être que dans la littérature des peuples latins.

Plus intéressant, à mon avis, est de voir comment Claudel s'oppose à la pensée scientifique et philosophique anglo-saxonne. Les questions que celle-ci se pose sur l'espace, le temps, le problème de l'infini, et sa méthode d'investigation ne sont pas très éloignées, en effet, des questions et de la méthode claudélienne : plus d'une fois, peut-être, la condamnation rapide est un exorcisme contre la tentation. Cependant, toute la recherche anglo-saxonne lui semble tendre vers les deux pôles du mécanisme et de l'évolutionnisme, les deux bêtes noires de la pensée claudélienne : les systèmes de Stuart Mill, de William James, de Hobbes, et, naturellement, de Darwin lui paraissent des visions systématiquement faussées du monde. Contre elles, d'ailleurs, il s'appuiera sur d'autres savants anglais, Sir James Jeans et Sir Arthur Eddington.

Mais peut-être l'étude capitale de cet ouvrage est-elle ce dernier chapitre dans lequel Pierre Brunel examine ce que l'enfer de Claudel — celui du **Septième jour** ou celui des **Conversations** — doit à Milton : il s'agit là, en effet d'une rencontre entre poètes également géniaux. C'est à Dante que l'on pense d'ordinaire à propos de l'enfer claudélien. Pierre Brunel montre que l'influence, parfois combattue ou refusée, de Milton n'est pas moindre. Ces analyses précises, qu'il nous est impossible de résumer ici, sont excellentes, d'autant que leur auteur a le souci de nuancer et de montrer la complexité de ces influences comme la « tension... entre la tradition dantesque et la tradition miltonnienne. » Encore faut-il aussi tenir compte de l'arrière-fonds commun aux trois poètes : Homère, Virgile, la Bible. Il n'empêche que l'influence de Milton est capitale : Claudel le jugeait parfois durement, mais le goûtait, et son **Journal** témoigne qu'il l'a relu plusieurs fois.

Cette brève recension ne peut donner qu'une idée bien sommaire, presque dérisoire, de l'étude très riche de Pierre Brunel. Il semble d'ailleurs que ce soit la vocation actuelle des études claudéliennes, et notamment de celles qui paraissent dans les **Cahiers canadiens** comme dans **La Revue des Lettres modernes** de dégager les arrière-plans de la pensée et de l'œuvre claudélienne : il y faut toujours beaucoup de patience et d'érudition, mais la richesse et l'étendue des découvertes que l'on peut faire sur la culture de Claudel et l'assimilation qu'il a su en faire surprennent toujours. Le travail de Pierre Brunel confirme ce jugement.

André BLANC.

Truls Winther : **Paul Claudel og det skapende ord**. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975.

Truls Winther, maître de conférence de littérature française à l'Université d'Oslo, vient de publier la première partie de sa thèse de doctorat : **Paul Claudel et le verbe créateur**, aux éditions Gyldendal. La seconde partie, une étude sur **L'Annonce faite à Marie**, sera publiée ultérieurement.

Il est intéressant de remarquer qu'il existe en Norvège une riche tradition claudélienne. Un travail de pionnier fut accompli par feu Anders Wyller, qui, en 1932 déjà, soutenait la thèse : **Paul Claudel, un poète chrétien et son drame**. Par la suite, son œuvre poétique a fait l'objet de nombreuses études. Les universités norvégiennes l'ont inscrit à leur programme de littérature française, et **Partage de Midi**, **L'Annonce faite à Marie** et **Jeanne au bûcher** ont été mis en scène en Norvège.

La thèse de Truls Winther a le mérite de révéler au public norvégien des aspects partiellement inconnus de l'œuvre de Claudel. Celle-ci, en analysant **Art poétique**, s'efforce de lui faire connaître l'œuvre non dramatique du poète.

Faire ici une critique détaillée de la thèse de Winther nous conduirait trop loin ; je préfère m'attarder sur un aspect essentiel du livre : que représente pour Claudel le terme « poésie chrétienne », et dans quelle mesure la conception claudélienne du poète prophète diffère-t-elle des vérités chrétiennes d'autres poètes reconnus comme tels ? Il me semble que Truls Winther touche ici à un domaine de réflexion peu abordé dans les recherches claudéliennes.

Art poétique décrit, entre autre, l'analogie qui existe entre Dieu et sa création d'une part, et, d'autre part, le poète et l'univers verbal qui naît sous sa plume. De même que Dieu est le maître de sa création, le poète domine aussi son œuvre : « Je deviens maître, avec le mot, de l'objet qu'il représente... » (*Art poétique*, p. 178). L'écrivain assume en quelque sorte le rôle de Dieu ; il crée, ou plutôt recrée les mots, de même qu'au commencement Dieu créa le ciel et la terre.

La problématique poétique de Claudel (à savoir les rapports de contrainte entre la vocation poétique et la vocation religieuse) est sans doute connue de la plupart des lecteurs. En liaison avec cette problématique de la foi, Winther se propose de découvrir trois idées principales. Il importe d'abord que l'œuvre poétique soit **un travail de création** et montre d'étroits liens de parenté avec la création divine. Ensuite, ce travail de création s'avère pour Claudel **un acte de reconnaissance**, une étape vers la connaissance divine. Enfin, ce travail de création et de reconnaissance fait partie de « la liturgie de la création » et entraîne **le sacrifice**, qui, rendant la vérité aux choses par un retour à leur origine, montre bien que le processus poétique est un prolongement de l'activité divine.

Le premier travail du poète est de trouver sa place et son rôle dans l'univers établi dans **Art poétique**. Tout être humain a sa position irremplaçable dans le projet divin. Non seulement l'homme a besoin de Dieu, mais

Dieu lui-même a besoin de l'homme pour accomplir son œuvre. Le poète est peut-être mieux placé que d'autres dans ce projet créateur, car, comme le souligne Truls Winther, il a une fonction sacrée. Ces réflexions apparaissent à plusieurs reprises dans **Art poétique**. Le monde est un langage où les choses sont des mots à la signification immanente. Mais cette signification n'est pas dévoilée ; les choses ont en elles la possibilité d'être porteuses de sens. Elles sont conçues comme signes mais ne servent de signes qu'après avoir été reconnues comme mots dans un univers verbal. Du néant, Dieu a créé un monde qui dans son essence constitue l'image et la manifestation de lui-même. L'homme, et, en l'occurrence, le poète, d'une expression potentielle de Dieu, transforme le monde en une manifestation tangible de celui-ci. Les choses ne peuvent être considérées comme achevées avant d'avoir été reconnues **par l'homme**.

Et on en arrive à l'analogie entre le poète et le prêtre de L'ancien Testament. Tous deux ont à accomplir leur sacrifice :

Mais il est une autre forme de sacrifice et d'holocauste plus parfaite encore, dont il (le peuple d'Israël) est lui-même à la fois l'agent et l'autel et dont cette parole née du souffle que Dieu a fait passer dans son cœur et dans sa bouche est l'instrument. Il ne s'agit plus de grillades ! Il ne s'agit plus d'animaux écorchés éviscérés, découpés et saupoudrés de sel, que l'on charge le feu de transformer à notre place en rançon, en offrande et en prière. C'est l'univers entier que nous inhalons par la contemplation et par l'intelligence et que nous restituons à Dieu après en avoir fait du chant, du sens et de l'esprit. D'un trait de nos poumons nous absorbons le monde, nous en remplissons notre cœur et nous en faisons cette parole musicale en quoi tout est consommé et consumé beaucoup plus parfaitement que la graisse sous l'action de la flamme.

(Accompagnements, p. 141)

Et plus loin :

(...) tout cela, autour de nous, comme dit Saint Paul, n'est qu'un certain commencement de la créature, un gémissement dans le travail de l'expression. Tout balbutie la lettre A, qui est l'initiale, en même temps que tout l'alphabet, de ce mot **Abba**, que l'homme seul est capable d'achever. Le monde ne « dit » rien : il veut dire. Il a besoin de nous pour s'acquitter, par le moyen de l'homme qui est son prêtre — **regale sacerdotium** — à l'égard de son Auteur, de son devoir essentiel, qui est un devoir de confession.

(Accompagnements, p. 154)

L'essentiel pour le poète est donc d'intégrer sa propre faculté poétique dans la conception divine. Tout **Art poétique** peut bien être considéré comme un effort gigantesque à remettre de l'ordre dans l'existence, à trouver un compromis entre ces deux vocations (poétique et religieuse) apparemment incompatibles. Et ensuite : comment doit apparaître cette poésie ? Quelle est la conception claudélienne de la poésie spécifiquement « chrétienne », par opposition à la poésie profane ?

Si l'on considère les poètes chrétiens contemporains, on constate qu'ils dépeignent souvent l'écart entre l'homme laïcisé dans un monde où l'empreinte divine ne se révèle pas et une foi en Dieu vivante et active. Chez Claudel, le comportement est différent : sa poésie est une recherche pour soustraire les hommes et les choses à leur environnement profane et leur rendre un sens qui souvent pour l'homme de notre temps ne lui apparaît pas. C'est ici que réside la tâche la plus importante pour le poète. Le processus poétique implique une activité qui a pour but de sacrifier la création, de sorte qu'il s'en dégage une identité entre la fonction religieuse de l'œuvre et sa valeur esthétique. Les poètes chrétiens contemporains de Claudel désiraient par leurs

œuvres influencer le lecteur, contribuer à sa formation religieuse et morale. Claudel a bien sûr lui aussi été préoccupé par son lecteur, mais ce qui pour lui justifie avant tout l'aspect religieux de l'œuvre, c'est la fonction du poème pour la vérité qu'il crée, et par conséquent pour le poète lui-même.

L'analogie entre la création divine et l'œuvre poétique est une vieille tradition. Puisque Claudel pense que la création représente la transcendance, puisqu'il existe une analogie entre chaque objet créé et sa supposition transcendente, on pourrait croire qu'il s'inscrit naturellement dans la tradition platonicienne. Mais on rencontre ici d'importantes différences. Le Platonisme pose toujours l'universel au centre de la préoccupation philosophique, tandis que Claudel est intéressé par le sens que porte **chaque objet**. Claudel ne cherche pas les formes et les idées universelles des mots, mais ce que les mots ont de différent les uns des autres. Il est surtout préoccupé par la découverte de « la différence en ce qui chaque individu n'est pas l'autre ». (*Art poétique*, p. 195) Claudel est le poète de l'individu, fait remarquer Winther.

Mais ce projet poétique décrit dans *Art poétique*, est-il réalisé dans l'œuvre dramatique de Claudel ? Ne peut-on déceler des contraintes entre la théorie et la pratique, entre le souhait du poète d'expliquer le monde et d'en faire un témoignage de Dieu, et son besoin d'artiste de créer des personnages qui s'opposent à Dieu et qui ne veulent pas s'intégrer dans le vaste tableau de la création ? Ce sont souvent les personnages s'opposant à la volonté divine qui sont, sur les plans poétiques et dramatiques, les plus intéressants.

Quant on lit l'œuvre dramatique de Paul Claudel, il est peut-être plus utile de la considérer en opposition avec sa théorie poétique que comme une illustration ou un prolongement de sa vision religieuse de la poésie.

Dans cette thèse, Truls Winther considère *Art poétique* en relation avec la philosophie médiévale et celle de la Renaissance. Il constate à quel point Claudel est influencé par cette tradition et dans quelle mesure il s'en éloigne. Il montre clairement l'originalité de Claudel en tant que poète, et en tant que poète moderne. Ce que l'on aurait pu souhaiter, cependant, c'est qu'il nous suggérât quelles implications la mystique et la philosophie claudélienne du verbe ont pu avoir dans le domaine de la sémiologie.

Malgré le très haut niveau de réflexion de l'ouvrage, celui-ci est remarquablement clair dans son expression, et je suis certaine qu'il permet d'ouvrir une brèche dans le mur massif que constitue *Art poétique* pour des lecteurs scandinaves.

Bibliographie : Paul Claudel : *Accompagnements*, Gallimard, Paris, 1941 ; *Œuvre poétique*, Ed. de la pléiade, Gallimard, 1967.

Wenche MEISINGSET.

Jacques PETIT. — *Le Pain dur* de Paul Claudel. Introduction fragments inédits, variantes et notes. « Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches de littérature française, vol. 14, Paris, Les Belles-Lettres, s.d. (1975), 152 p. (Cette étude ne comporte pas le texte lui-même du *Pain dur*, auquel elle renvoie dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade : *Théâtre*, II, 1965).

M. Jacques Petit, auteur d'une belle édition critique de *La Ville* (Mercure de France, 1967) apporte les mêmes soins à présenter le texte, tout différent, du second drame de la Trilogie. Soucieux d'éviter les redites, il avertit d'abord qu'il négligera quelques-unes des questions les plus importantes, sur lesquelles ont été pratiquées déjà de fécondes recherches, entre autres « le symbolisme du *Pain dur*, qu'il s'agisse du XIX^e siècle ou du destin d'Israël (...), l'étude historique de la genèse du drame, celle de ses thèmes ou la comparaison de sa structure avec celles d'autres œuvres claudéliennes ». L'introduction dont

les principales idées sont, dans le détail, illustrées par les notes (1) au fil du texte, est donc beaucoup plus succincte que celle où M. Petit traitait les différents problèmes posés par **La Ville**. Elle n'en est pas moins d'une grande richesse.

Tout lecteur de bonne foi reconnaît dans les œuvres qui composent **L'Arbre** un certain nombre de difficultés à peu près insolubles (que trop de commentateurs prennent le parti commode de laisser dans l'ombre). **Le Pain dur** est d'un abord beaucoup moins malaisé et cependant la signification profonde de la pièce risque de se dérober sous l'intrigue mélodramatique : elle ne se livre qu'à une réflexion attentive qui conduit à un déchiffrement original et séduisant, comme celui de M. Jacques Petit. Il montre comment une simple « lecture psychologique » du **Pain dur** est rapidement désassemblée et comme bloquée par les invraisemblances et les incohérences. Il cherche donc ailleurs. Partant du thème central, dont personne ne songe à contester le caractère primordial : celui de l'argent, il découvre que ce thème omni-présent n'intéresse pas Claudel pour lui-même, ni même seulement comme symbole d'une puissance arrachée par Louis Turelure à son père. En fait, tous les personnages, dès qu'il est question d'argent, entrent dans un jeu complexe de duperies, où ils sont à la fois trompeurs et trompés. Réciprocité de filouteries qui traduit « la fausseté de toutes les relations dans ce drame ». L'argent est encore revêtu d'une autre fonction : l'avilissement, dans une suite de sacrilèges, dont le plus flagrant est le marchandage du crucifix au dénouement.

Le Pain dur est essentiellement le drame de la « profanation », remarque qui introduit M. Jacques Petit au cœur même de son interprétation : Claudel a voulu « créer un monde à l'envers, monde de l'irrespect et du faux-semblant qui est celui du carnaval (2) ».

Dans une reprise de **Madame Sans-Gêne** montée à Versailles, il y a quelques années, par M. Thierry Maulnier et Mme Marcelle Tassencourt, on voyait descendre des cintres, entre le premier et le deuxième acte, des uniformes chamarrés et des robes de cour, dont, rapides comme des singes, se revêtaient sans-culottes et tricoteuses ralliés au régime impérial. Ce déguisement burlesque est aussi celui de Turelure, homme de fidélités successives, on le savait déjà par **L'Otage**. Mais dans **Le Pain dur**, comme le souligne M. Petit, tous les personnages sans exception entrent dans le jeu carnavalesque. C'est une pièce où l'on tue sans tuer, où l'on ment sans mentir, où l'on aime sans aimer (3). Une pièce aussi, où la relation amoureuse, filiale, paternelle, peut s'expliquer sur le plan de motivations inconscientes, parmi lesquelles la contradiction n'est pas injustifiée ; bien plus, elle y est nécessaire. La démarche de M. Petit le conduit ici à une approche psychanalytique, suggérée avec beaucoup de tact et en termes très convaincants. La composition du **Pain dur** est liée, dans la vie de Claudel à la mort de son père. Cette circonstance met en lumière l'originalité essentielle du drame. L'univers du carnaval n'est pas seulement celui de l'incohérence, de la coexistence du vrai et du faux : « C'est faux, je veux dire c'est vrai », s'écrie Turelure, dans une réplique où toute la pièce s'éclaire (et qui pourrait être aussi bien une réplique de Montherlant). Ce n'est pas seulement l'univers des grands thèmes claudéliens, ici contestés, heurtés dans une « polyphonie » sans accord final, C'est celui de l'alternance **Sacre-Déchéance-Nouveau Sacre**, du « Le Roi est mort ! Vive le Roi ! » Louis Turelure n'a pas tué son père par attachement à la mémoire de Sygne. Par le meurtre, il est devenu son père. Ainsi M. Jacques Petit conclut en ces termes : « Les rites du carnaval sont liés à l'annonce d'une renaissance. La mort y est vue comme renouveau [...] C'est de la mort, de l'idée de la mort ou de sa crainte que l'écrivain se défend victorieusement. Et pour cela il la joue et ainsi la nie. Le mouvement qui domine **Le Pain dur** ne naît pas vraiment de **L'Otage** : celui-ci eût exigé un meurtre qui fût une vengeance et rejetât Louis

vers Coufontaine. Rien de tel ici ; l'accent s'est déplacé de l'image de la mort-vengeance à celle de la mort-rennaissance : Turelure mort, un autre Turelure naît. »

La thèse de M. Petit s'appuie sur les documents inédits conservés dans les Archives Paul Claudel : les premières notes où le poète précise, dès octobre 1913, ses intentions ; les autres, selon lesquelles, par la suite, il infléchit le dessin de la pièce au cours des rédactions successives ; ces rédactions elles-mêmes, dont rend compte un appareil critique rigoureusement établi ; enfin le texte d'une première version des trois premières scènes de l'Acte III et celui d'une autre version de la scène 2 de ce même acte, encore fort éloignée de l'édition originale (adieux de Louis et de Lumir). M. Petit ne se contente pas de produire des documents. Il en montre avec précision la portée. L'éditeur et le commentateur ne se séparent pas. C'est ainsi que les divers remaniements de la scène III, 2 fournissent une illustration de l'ambivalence systématiquement accentuée, où s'accuse de plus en plus la conception « carnavalesque » du drame. Il n'y a rien de gratuit dans cette érudition.

L'abondance des inédits concernant **Le Pain dur** permet, pour finir, à M. Petit de dégager d'une part quelques conclusions générales sur la méthode de travail de Claudel, d'autre part de poser la question, générale aussi, de l'établissement de ses textes. Les originales, les éditions parues de son vivant donnent parfois une leçon à laquelle on peut légitimement préférer celle du manuscrit. L'éditeur reviendra-t-il à ce dernier ? Quelle est, dans chaque cas, la vraisemblance d'une intervention de l'auteur, qui, même fâcheuse, doit, bien entendu, être respectée ? M. Petit donne, pour **Le Pain dur**, une vingtaine de ces cas de conscience où se manifestent à la fois ses scrupules et son goût. C'est finir sur des détails. Mais la valeur de ce travail tient autant au souci du détail qu'à l'envergure des vues d'ensemble. C'est un livre de très haute qualité (4).

Jacques ROBICHEZ.

-
1. On appréciera la discrétion de ces notes, leur utilité et aussi leur honnêteté. S'il arrive à M. Jacques Petit de ne pas comprendre une indication de Claudel, comme celle du bas de la page 486, il ne fait pas semblant de penser à autre chose ! Il avoue nettement son embarras.
 2. M. Petit renvoie à **La Poétique de Dostoïevski**, de M. Bakhtine.
 3. On ne s'étonnera pas que Pierre Renoir, interprète de l'ambiguïté chez Giraudoux, dans **Siegfried, Amphitryon, Intermezzo**, ait excellé dans le rôle de Turelure.
 4. On se permettra cependant d'exprimer une réserve. Il est évident que la correction des épreuves n'a pas été pratiquée avec toute la minutie souhaitable : p. 21, note 13, l. 2 ; p. 29, l. 2. la numérotation de la ligne est fautive ; p. 144, la faute « vicomte » pour « vie courte » renvoie à la p. 434 de la Pléiade et non 423. Des négligences plus regrettables sont à signaler dans les citations du texte de Claudel qui figurent dans l'introduction. La plupart sont plus ou moins gravement altérées : erreurs de **punctuation**, p. 16, l. 3 ; p. 18, l. 25 ; p. 19, l. 4 ; la citation de 9 lignes au milieu de la page 31 ne comporte pas moins de six fautes ; erreurs de **mots omis ou invertis** : p. 17, l. 11 ; p. 19, l. 13 ; p. 26, l. 2, etc. On dirait que M. Petit connaît si bien ces textes qu'il les cite de mémoire, mais approximativement. Par exemple, p. 30, il fait dire à Claudel :

Tout le monde est dans l'autre aile du château [Par les soins de Sichel.
alors que, dans le texte établi par lui-même en 1965, il lui faisait dire (Pléiade, tome II, p. 460) :

Tout le monde est dans l'autre aile de la maison, [Par les soins de Sichel
Château ou Maison, malgré tout ce n'est pas tout à fait sans importance !