



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 63, 1976 – 3, *Paul Claudel et les musiciens*, par Paul Collaer, p. 15-19

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15645-1.p.0023](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15645-1.p.0023)

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.

Louis NICOLAOU	<i>Le Festin de la Sagesse</i> , oratorio. <i>Pan et Syrinx</i> , chant et orchestre de chambre. <i>L'Histoire de Tobie et de Sara</i> , musique de scène. <i>Invocation à l'Ange Raphaël</i> , chœurs et orchestre. <i>Le repos du septième jour</i> , musique pour la radio. <i>St François Xavier, Pour la fête de Ste Agnès, La Visitation, La Vierge à midi, Notre-Dame Auxiliatrice, Louanges à la Ste Vierge, Vers d'exil.</i>
Jean PAGOT	<i>Psaume 6</i> , chant et orgue.
Max PINCHARD	<i>Psaume 101</i> , chœur.
Henri POUSSEUR	<i>La Messe Là-bas</i> , ensemble vocal, flûte, clarinette, trompette, percussion.
Denise ROGER	<i>Phonèmes pour Cathy</i> , chant. <i>Dissipabitur cappariss., Gelée Blanche, Prière pour le dimanche matin.</i>
André ROOS	<i>Le Soulier de satin</i> , musique de scène.
Renzo ROSSELLINI	<i>L'Annonce faite à Marie</i> , opéra.
J. RYELANDT	<i>Le Chemin de la croix</i> , déclamation et orchestre.
Eugénie SAUNIER	<i>La Vierge à Midi.</i>
Maria SCIBOR	<i>L'Annonce faite à Marie, Le Père humilié</i> , musique de scène. <i>O Frères inséparables</i> , chant et orchestre. <i>Adieu, La Fête des morts, L'aiguille de pin, l'Amour muet L'arracheuse d'herbes, La Barque trouée, le Boiteux, Cette tache blanche là-bas, Clair de lune sur la mer, Le coucou, Le crapaud, Les deux amants, Désespoir, D'un seul bond, Et allez-donc, ... Et d'atres part, La faucheuse, Feuille de saule, Feu sans fumée, La Guerre, Ma figure dans le Puits, Matin, Mon petit nom, Mouettes, Le Moulin, l'Oreiller, Partout, Pluie, Paysage, Poisson, Solitude dans la montagne, Sur la rivière</i> , mélodies. <i>Air de Syrinx, Chœur, O Frères inséparables</i> , Chant et orchestre.
Henri STIERLIN-VALLON	<i>Le chemin de la Croix.</i>
Germaine TAILLEFERRE	<i>Sous le rempart d'Athènes</i> , musique de scène.
Alexandre TCHEREPNINE	<i>La Femme et son ombre</i> , Ballet.
Emile TOURNAND	<i>Saint Jean l'Évangéliste</i> , Chant et orgue.
Jacques VEYRIER	<i>La Messe là-bas</i> , orchestre et chœur.

EN MARGE DES LIVRES

Henri GIORDAN. — Paul Claudel en Italie avec la correspondance Paul Claudel-Piero Jahier. Paris Klincksieck 1975, 167 pages.

Les relations entre Claudel et Piero Jahier, son premier traducteur italien, ont catalysé toutes les recherches sur la fortune (ou l'infortune ?) de Claudel en Italie. S'appuyant sur la bonne thèse inédite de Marisa Brecciaroli (*I simbolisti francesi e la Voce : Claudel e Jahier*), H. Giordan reprend la question en une mise au point dont l'intérêt essentiel réside dans la publication, pour la première fois complète, de la correspondance échangée par le poète et son traducteur.

Lettres passionnantes à plusieurs titres : problèmes posés par la traduc-

tion de **PARTAGE DE MIDI**, idées et impressions de Claudel sur l'Italie lors de sa mission économique en 1915-16, mais surtout par le débat religieux, moral et esthétique qui s'y développe. C'est bien la question religieuse que Claudel place au centre de sa relation avec le jeune écrivain vaudois : « Le fait central qui commande et domine toute mon œuvre, est que je suis poète catholique... Au moment où je me convertis... je vis le monde comme partagé entre deux plans ou directions, non pas contradictoires mais perpendiculaires, le plan de l'amour qui est la religion du Christ, et le plan de la joie qui est l'art... » (1. I° p. 85). De son côté, Jahier est bouleversé jusqu'à l'angoisse dans ses choix esthétiques, et attiré par une puissance qui lui apparaîtra pendant trois ans comme une solution au dilettantisme philosophico-moral contre lequel il se débat et que son interlocuteur avait aussitôt décelé : « ...Maintenant la paix est descendue en moi, parce que je vous vois dans la force recueillie de votre grandeur... Le soir que je lisais **PARTAGE DE MIDI**, j'ai signé un pacte avec votre esprit : de ne plus me complaire à cet art d'impressions et d'interjections dans lequel je me suis plu. De me rattacher fidèlement à la totalité de ma vie, à mes pensées, à mes doutes mêmes. Ou bien de me taire comme quelqu'un qui n'a rien à donner. » (1. 3° p. 89).

Mais passé l'enthousiasme du travail de traduction, Jahier se trouve face à l'ardente sollicitation de son interlocuteur. Il ne pourra que constater l'impossibilité pour lui d'aller au-delà d'un sentiment religieux subjectivisé par ce que Claudel appelle, dans sa lettre du 27-11-1915, « la malédiction protestante ». A ce moment il nous semble que l'auteur dénature le débat en le présentant comme « inauthentique », Claudel « refusant d'accorder une valeur égale aux idées de Jahier et aux siennes » (p. 51) : bien au contraire, les lettres du 27-XI et du 2-XII-1915 sont pathétiques parce qu'elles atteignent l'une et l'autre un degré d'authenticité au-delà duquel le dialogue ne peut plus faire place qu'au silence. Claudel ne pouvait parler autrement à Jahier sans devenir « inauthentique ». De son côté Jahier ne pouvait, sans une égale trahison de lui-même, abandonner la foi de ses pères. La correspondance des deux écrivains culmine dans une aporie radicale, radicalement authentique. L'auteur souligne avec raison le choc produit en Jahier par l'expression « malédiction protestante » : ce qui était pour Claudel vérité théologique et historique, ne pouvait être reçu par le jeune vaudois que comme une blessure personnelle. L'éclairage donné à ce moment nous paraît cependant insuffisant. Jamais l'auteur ne souligne par exemple, la constance de l'amitié de Claudel : la patience, l'humilité du poète à l'égard de son jeune traducteur, qui apparaît dans toutes les dernières lettres et leur donnent une tonalité si émouvante, n'étaient pas cependant un élément négligeable du dossier. Non plus que l'orgueil sourcilieux de Jahier (« Vous me dites que vous êtes humble. Vous croyez l'être, mais vous ne l'êtes pas du tout... » lui écrit Claudel le 7-I-16), la fragilité d'une personnalité prompte au retrait lorsque quelque blessure déçoit en elle un besoin de compréhension qui se confond avec son intuition esthétique-morale de la solidarité. Ce trait apparaît très bien dans la correspondance avec G. Botta que H. Giordan joint au dossier : Jahier réagit d'une façon très vive aux critiques formulées par l'érudite milanais, jusqu'à se brouiller avec Prezzolini dont les tentatives de conciliation l'ont irrité. Fragilité qui nous paraît expliquer également, l'aigreur toute gratuite de la note par laquelle Jahier conclut son **RICORDO DI CLAUDEL** : « je n'ai visité l'Italie et cherché à me voir ; les fascistes me persuadèrent qu'il était plus revu Claudel. Je sais que après la guerre, à l'époque du Concordat, il inopportun de prendre contact avec qui ne croyait pas à l'Homme Providentiel. Ainsi je n'ai pas pu savoir ce qu'il a pensé quand ces mêmes fascistes louèrent l'agression de l'Homme providentiel contre la France envahie ». Il nous paraît extrêmement significatif que l'auteur n'ait éclairé cette remarque d'aucune note. Que P. Jahier ait conclu ses souvenirs par une remarque si

pleine de ressentiment, eût pu inciter l'auteur à en rechercher les raisons dans la complexité du personnage Jahier et non exclusivement dans le « fanatisme » de Claudel.

Il lui eût été facile de constater, au moins sur certains points, l'inexactitude matérielle du fait rapporté par Jahier : toutes les notes du JOURNAL sur le fascisme ainsi que la signature, en octobre 1935, du « Manifeste pour la paix et la justice », contre le « Manifeste des intellectuels », favorables à l'intervention en Ethiopie, montrent sans ambiguïté l'aversion constante de Claudel à l'égard de Mussolini. Sous l'ère fasciste, Claudel n'est venu que deux fois en Italie et jamais « au moment du Concordat » (les accords du Latran datent du 11 février 1929) : en 1925 à Florence pour une conférence et à Rome pour le Jubilé, puis en 1939 comme représentant officiel de la France au couronnement de Pie XII. Nous n'insistons sur ce point que parce qu'il révèle assez bien la principale faiblesse de cette édition : dans son étude de la relation Claudel-Jahier, comme dans sa théorie sur la fortune de Claudel en Italie, l'auteur opère un choix d'éclairages qui finissent par fausser gravement le problème, en le replongeant dans une polémique dont il eût fallu au contraire, s'efforcer de l'extraire.

L'abondante étude qui précède la Correspondance, s'articule en deux volets : Les lectures de Claudel en Italie entre 1900 et 1939 environ ; l'œuvre littéraire de Jahier et l'influence de Claudel sur son traducteur. Sur ce dernier point l'auteur présente une documentation substantielle sans pouvoir formuler de conclusion positive, faute d'une analyse globale de l'œuvre de Jahier. Or il ne s'agit pas là d'un point annexe, mais bien de problèmes centraux. Gramsci subodorait en Jahier une « fragilité stylistique qui pourrait bien correspondre à cette fragilité théorique décelée par Claudel lui-même. Et lorsque H. Giordan analyse avec perspicacité la retraite de Jahier pendant l'ère fasciste, il est reconduit, d'une autre façon encore, à l'insuffisance théorique de l'expérience « national-populaire » : « L'écriture de Jahier au temps de la Voce, appartient à un moment de polémique réformiste. C'est une écriture qui suppose la liberté de s'exprimer... d'entrer dans un semblant de dialogue. » (p. 73), d'où le silence de Jahier guetté par une récupération fasciste et décontenancé par un totalitarisme auquel il ne peut même plus opposer la bonne foi d'une expérience individuelle. C'est à peu près ce que disait Carlo Bo lorsqu'il écrivait en 1969 que si Jahier avait cessé d'écrire, c'était essentiellement qu'il n'avait plus rien à dire. Ce que pressentait Jahier lui-même dans sa lettre du 15-11-1912 : « ...de me rattacher fidèlement à la totalité de ma vie... ou bien de me taire comme quelqu'un qui n'a plus rien à dire » (p. 90).

Il apparaît donc que l'examen intrinsèque de l'œuvre de Jahier manque gravement à cette étude, dans la mesure où elle pouvait contribuer à élucider le rapport profond entre Claudel, son traducteur et le contexte socio-culturel italien qui les implique.

La première partie de l'essai décrit minutieusement l'introduction de Claudel en Italie par quelques lecteurs dispersés : G. Botta, D'Annunzio, Marinetti ; puis sa diffusion par ceux des Vociani qui voient dans le mouvement spiritualiste français une issue possible aux valeurs établies du XIX^e siècle : Boine, Slataper, Jahier. Lecture à ce moment très féconde, critique et ouverte à la fois, mais qui ne survivra guère à la traduction du PARTAGE en 1912. Pourquoi ? L'auteur considère que la lecture de Claudel est stérilisée à partir de 1915 en raison de « l'utilisation partisane » qui en est faite au moment de la guerre par des écrivains nationalistes comme L. Gennari, ou catholiques comme J. Joergensen. Cette exploitation aurait suscité la diatribe de B. Croce dans la Critica en 1918, qui enferme définitivement la lecture claudélienne dans une monotone polémique. Il faut vraiment beaucoup solliciter les faits pour parvenir à une telle conclusion. La perspective est rigou-

reusement inverse : c'est, en 1912, A. Soffici qui ouvre la polémique utilisant des arguments qui préfigurent ceux de Croce. L'auteur s'évertue à minimiser cette attaque en soutenant que le point de vue de Soffici n'était pas idéologique mais purement esthétique. Cette thèse ne résiste pas un instant à la seule lecture des articles de Soffici et de la réponse de Jahier. Papini en 1913, reprendra l'attaque en des termes d'une violence sans équivoque : « depuis un siècle, la mise au goût du jour poétique du christianisme est une forme du mal français », écrit-il dans son article « Puzzo di Cristianucci ». Lorsque J. Jørgensen lui répondra en situant Claudel comme « le plus typique de toute la nouvelle école catholique française », on peut difficilement parler « d'utilisation partisane ». Croce ne fera que renouveler les critiques de Soffici et de Papini qui convenaient aussi bien à son horreur de l'esthétique symboliste qu'à son rationalisme anti-religieux. Il eût d'ailleurs été fort intéressant de repérer la présence diffuse du crocisme dans les positions des vociani, à des niveaux très variés — présence souvent inconsciente mais très profonde comme l'avait bien remarqué Gramsci (V. cf. *Lettere dal carcere*, Einaudi p. 222). Il est hors de doute que l'utilisation de Claudel par L. Gennari dans la propagande interventionniste, a excité l'animosité de Croce. Mais cela reste un aspect secondaire : Croce attaque en Barrès, Péguy et Claudel des écrivains de la propagande politico-morale française ; il attaque aussi Rimbaud en des termes qui ne sont pas moins consternants que ceux dont il use pour Claudel. Ce qu'il veut éliminer, c'est l'influence de tout le symbolisme français avec ce qu'il contient de menaces pour le rationalisme, et le classicisme de plus en plus étroit de son esthétique.

Dès lors la lecture de Claudel en Italie se fige, il est vrai, entre « un pâle spiritualisme » et quelques retours de la vieille polémique. Il faudrait procurer un véritable état de la question pour affirmer que cette situation soit inchangée. Le matériel bibliographique présenté par l'auteur est beaucoup trop restreint pour qu'on puisse en juger.

Une étude de la fortune de Claudel en Italie nécessiterait que ce long malentendu soit réexaminé en dehors de tout préjugé polémique, sous l'angle d'une sociologie littéraire, seule capable d'élucider les refus que la culture italienne a opposés à l'œuvre claudélienne.

J.-L. COURTAULT-DESLANDES.

André Espiau de la Maëstre. — Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1882-1892). Recherche de sources.

Thèse de Doctorat d'Etat ès-Lettres et Sciences Humaines soutenue à Paris-Sorbonne, 24 février 1976. Mention très honorable. Président du jury : Henri Gouhier. Rapporteur principal : Pierre Brunel.

Basée sur l'analyse de documents en grande partie inédits, — un dossier scolaire de P. Claudel à Louis-le-Grand, dossiers confidentiels de ses professeurs —, cette étude précise les données de la formation du lycéen et de l'étudiant, son information humaniste (gréco-latine, française, germanique, celtique, nordique, orientale), l'éventail syncrétiste de sa lecture personnelle, de ses expériences musicales (Wagner et Beethoven), et elle en recherche les traces dans l'œuvre de la première période de création littéraire (1884-1892).

La foi religieuse frappe comme un éclair, à Noël 1886, l'édifice des « convictions philosophiques ». La synthèse « païenne » tient bon et la conversion réelle de Noël 1890, — engagement moral et confessionnel —, laisse intactes des catégories mentales, mythiques et spéculatives, antérieures. Au dénouement de *La Ville I* le néophyte Ivors, chef de la nouvelle Cité humaine, n'a pas abjuré le Soleil et il brandit l'Épée d'Avare pour se protéger contre son Dieu.

L'analyse critique des œuvres postérieures illustre la permanence de ces couches mentales primitives. Plus que de réminiscences mythologiques, dont Claudel se sert pour modeler sur des modèles antiques, — Cassandre, Hélène, Didon, Phèdre, Achille, Hercule, Dionysos, Orphée —, son archétype imaginaire

de la Femme et du Héros, il s'agit d'une vision mythique fondamentale, inspirée de la matériologie archaïque des Éléments du monde, conçue par les Présocratiques : Eau, Terre, Feu, Air. Les prises de position officielles du croyant n'ont pas empêché Claudel de rester fidèle, au plan de la création poétique, à cet univers imaginaire. Dans la cosmogonie de l'Ancien Testament, il en a retrouvé les composantes.

L'information et la culture « modernes » de Claudel s'intègrent organiquement au patrimoine « classique ». Evolutionnisme, syncrétisme mythique, philosophie de l'histoire de Renan, — transformisme et « salmigondis » mythologique de Flaubert, — « Crépuscule des dieux » de Wagner et de Leconte de Lisle, — comparatisme mytho-météorologique de Mallarmé inspiré de Cox et de Müller, — syncrétisme du second Faust de Goethe, — mysticisme ésotérique des Grands initiés de Schuré : autant d'éléments qui ont concouru à la formation précoce d'un humanisme original claudélien. Sédimentation indélébile, où naît et s'épanouit un orphisme dionisiaque, dont **Art poétique** (1904) n'est que le revers intellectualiste apollinien.

Croyant passionnément orthodoxe, catholique « à globules rouges », le Claudel de la maturité et de la vieillesse a gardé en son âme profonde les couches indestructibles de sa première formation humaniste. Complexité intime qui est sans doute la source d'une incoercible puissance de conviction et d'admiration, mais aussi le foyer d'un inépuisable étonnement, d'un scandale sacré et de la revendication inassouvie de Claudel en face des « choses » et de son Dieu. Création poétique, expériences biographiques, drame moral, philosophie et religieux sont en lui indissociables. Ni pessimiste, ni optimiste, Claudel est un Tragique, communiant à l'absurdité de la divine Aventure dans la Création et l'Histoire.

Recherche de sources, l'enquête présentée ne cache pas les options personnelles de l'auteur en fonction de l'hypothèse de travail choisie, mais elle ne formule aucune conclusion péremptoire et définitive. Elle permet néanmoins de projeter un éclairage neuf sur les premières œuvres de Claudel et ainsi sur sa personnalité et son itinéraire spirituel.

A.E.M.

RECHERCHES ET TRAVAUX

L'OISEAU NOIR DANS LE SOLEIL LEVANT (Edition Critique)

A qui ouvre L'OISEAU NOIR pour la première fois, ce recueil risque de paraître quelque peu hétéroclite. Textes de circonstances, reportages, essais, poèmes, l'ouvrage semble avoir voulu, au risque de faire éclater son unité, accueillir l'essentiel de l'expérience japonaise de Claudel. Les variations, d'une édition à l'autre, dans le nombre et la disposition des textes, témoignent de l'étonnante plasticité de l'œuvre. Mais cette plasticité même montre que l'unité de l'œuvre est ailleurs, dans la présence même de l'auteur au fronton de son livre, ainsi que derrière chacun des textes. Claudel ne le cache pas : « mon nom peut se traduire à peu près en Japonais par « oiseau noir » et (...) dans les gravures japonaises, vous le savez, on représente toujours un oiseau noir dans le globe rouge du soleil levant ». Le titre de l'ouvrage serait donc, si nous traduisons prosaïquement, quelque chose comme : Paul Claudel au Japon. Mais c'est précisément ce ton direct que Claudel se refuse à adopter. Influencé plus qu'on ne croirait par l'art japonais, le poète, ainsi que le montre ce titre même, choisit en réalité de se manifester dans L'OISEAU NOIR en tant que présence-absence, ou, à tout le moins, comme une présence cachée.

C'est pourquoi il était passionnant de tenter une édition critique de cet ouvrage.

Il fallait d'abord, bien entendu, accompagner de notes aussi précises que possible les descriptions que Claudel fait de ce qu'il a remarqué, de ce qu'il a aimé au Japon. Que ce soient les spectacles de la nature, qui, comme ceux