



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 65, 1977 – 1, *Paul Claudel : Divertissement. Claudel et Larbaud. Gaston Gallimard*, p. 25-31

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15570-6.p.0033](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15570-6.p.0033)

*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.*

© 1977. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## EN MARGE DES LIVRES

Ruth REICHELBERG, *Etude sur le thème de l'exil d'Israël dans le théâtre et l'œuvre exégétique de Paul Claudel*, Paris, Nizet, 1976, 1 vol. 14 × 22 de 224 p.

L'étude qui nous est présentée sous ce titre, étude toujours intéressante, souvent passionnante, même si elle ne convainc point à chaque page, est en fait une lecture juive de l'œuvre dramatique de Claudel. Madame Reichelberg, juive elle-même et Israélienne, pénétrée de culture rabbinique, essaie de comprendre à cette lumière l'œuvre du poète, « de déterminer et de définir ce que fut sa rencontre avec Israël et pourquoi ce thème précis de l'Exil devait l'amener à percevoir, dans toute sa vérité l'essence et la vocation d'Israël. »

A vrai dire, le titre est légèrement inexact ; il faudrait préciser que « l'exil d'Israël » est une interprétation propre à Mme Reichelberg du thème général de l'exil, évidemment très développé chez Claudel. Puisque j'en suis aux réserves, j'ajouterais que la vision juive qui nous est donnée correspond parfois difficilement à celle que nous devons à notre culture occidentale : ainsi la place qu'elle accorde au thème du **Nom**, notamment dans les premières pièces, dépasse probablement de beaucoup celle que nous aurions tendance à lui donner. De même, nous avons quelque peine à suivre les jeux de mots ou de lettres — cantonnées, il est vrai, le plus souvent dans les notes — chers à Kabbale et aux traditions rabbiniques. On déplore, d'autre part, un certain nombre de fautes, parfois d'impression (Ali Habenitsch, **Lumir**, **Lala** sans accent), dont l'une (p. 190) rend le texte incompréhensible. Pourquoi aussi des néologismes, « apertures », ou des constructions incorrectes, « attoucher à » ? Enfin, on se demande où l'on a pu prendre qu'en France, c'est la famille qui donne son nom à la terre et non la terre à la famille, dans le cas d'un fief.

Deux thèmes essentiels, qui plus d'une fois se recoupent, dans ce parallélisme entre Claudel et Israël : l'exil et la parole.

Le thème de l'exil demeure le plus longuement développé. Les premiers drames de Claudel révèlent l'existence d'un malaise dû à un **manque**, à une **distance**, soit entre les êtres, soit dans l'être lui-même. Ainsi Tête d'or essaie de construire un monde, mais ne peut que le maintenir extérieur à la loi morale, dont pour Mme Reichelberg Israël est le témoin — alors que, sous la figure de la Princesse, l'auteur l'identifiera à l'église catholique. Dans **La Ville**, selon une excellente expression, « chaque personnage représente une note aiguë qui ne comprend pas qu'elle appartient au même clavier que les autres », et chacun, dans son isolement, son impuissance ou son refus, vit une expérience exilique. Tous les personnages de la pièce sont « autant de perceptions particulières de la parole en exil. »

Même thème dans la série des **Jeune Fille Violaine** et des **Annonce**. Anne Vercors va effectuer le parcours de « l'homme craignant Dieu à l'homme aimant Dieu ». Mara, entêtée dans son refus, est « l'exil absolu », tandis que Violaine d'elle-même se sépare... Tous les êtres de **L'Annonce** « ont en main les moyens de se réaliser dans la joie. Pourtant, ils choisissent la séparation, l'exil, pour permettre le miracle. » Violaine, en se sacrifiant, « devient le refus du refus de Dieu ». C'est le premier essai de Claudel pour mettre fin à l'exil.

Dans **L'Echange**, Marthe symbolise la Sagesse en exil, c'est un peu « Israël parmi les nations, cherchant à offrir la loi », tandis que Louis Laine est tombé dans le piège des cultures étrangères. Mais **Partage de midi** présente le paroxysme du refus : Mesa qui, comme Cain, a vu refuser son offrande, se trouve rejeté dans l'exil. Et il choisit le consentement à sa perte, l'exil dans le péché,

comme Israël là encore au milieu des nations, choisissant l'assimilation et délaissant la Tora.

Avec la Trilogie, Claudel introduit pour la première fois les Juifs en tant que tels dans son théâtre. Mme Reichelberg rapproche encore de certains épisodes bibliques (*Genèse XXXIV*) l'attitude de Sygne, image de la société achevée qui seule peut assurer le passage d'une société naissante. Du reste, « chaque fois qu'une société se met en marche, c'est qu'elle a fait constat d'exil dans la mesure où elle a abouti à une impasse ». Turelure, de son côté, cherche à « habiter un Nom » (c'est-à-dire à s'authentifier), aussi veut-il prendre celui de Sygne. Mais il demeure incapable de reconnaître un vrai nom. C'est de cette façon que dans *Le Pain dur* il déforme le prénom de sa maîtresse, Rachel, en Sichel, falsifiant la rencontre de l'être avec l'être : ainsi les nations acceptent Israël parmi elles, à condition de n'avoir pas à le reconnaître, car reconnaître Israël, ce serait « entrer dans le monde où elles refusent d'entrer », celui de la loi morale ». Coupée de toute tradition ancestrale, Sichel (dont on nous présente une excellente analyse) porte néanmoins en elle le message de toute cette tradition, d'autant que la loi mosaïque ne cesse pas de considérer comme juif tout juif converti. Il n'y a aucune commune mesure entre l'aventure personnelle de Lumir — en exil elle aussi — vocation stérile, et celle de Sichel, universelle vocation de la vie. Mais Sichel trahit, par impatience de sortir du ghetto. Or, c'est le ghetto qui reste porteur du message : le temps de le transmettre aux « goy », le temps messianique n'est pas encore venu.

On trouvera de même une très fine étude de *Pensée de Coufontaine*, qui se présente, nous dit Mme Reichelberg à juste titre, comme une méditation-clef de Claudel devant Israël. Naturellement, pour elle, le symbolisme de la cécité n'est pas celui que nous, chrétiens, sommes habitués à concevoir, mais bien le fait que « la perception de la lumière totale empêche de supporter la lumière imparfaite d'un monde où Dieu est absent. La lumière qui brûle dans le cœur d'Israël le rend aveugle parmi les peuples qui refusent leur tâche. » Quant à l'enfant à naître, ce pourrait être **le huitième jour**, le monde nouveau, le temps messianique. Il s'agit là d'une interprétation essentiellement hébraïque, qui a peu de chances d'être celle du poète.

*Le Soulier de satin*, la plus catholique des pièces de Claudel, en dépit des séparations et des exils, offre sans doute moins de rapports possibles avec l'histoire d'Israël ; c'est pourquoi les analyses qu'on nous en donne sont moins adéquates. Notons cependant que dans ce drame Claudel reprend toutes les vocations exiliques, qui y trouvent leur fin : c'est dans le « consentement au jamais » que Rodrigue et Prouhèze, et peut-être Camille, mettent fin à leur propre exil.

Mme Reichelberg arrête là son étude du théâtre claudélien. On se demande à vrai dire pourquoi elle laisse de côté des œuvres fondées sur des thèmes proprement bibliques, comme *L'Histoire de Tobie et de Sara*, *La Parole du festin*. On peut penser aussi que ses analyses s'appliqueraient également à *Jeanne d'Arc au bûcher* ou au *Livre de Christophe Colomb* sans parler de ce qu'on pourrait découvrir à ce point de vue dans les grandes œuvres poétiques. Il est vrai — et c'est une impression dont on ne saurait se défendre — que ce qui s'adapte à tous les moules n'est pas un parangon de rigueur.

Plus brièvement traitée, mais perceptible ici ou là, l'idée du rapprochement entre la parole du poète et celle dont Israël est le dépositaire : autant la seconde est authentique, autant la première est fragmentaire, personnelle et aventureuse. Il faut donc que le poète se mue en prophète, et cela ne peut être obtenu que par la pénétration de la Bible. C'est en entrant dans la Bible que Claudel, « balayant les idoles de l'art et de la science », les choses mortes pour se consacrer au témoignage, accède à la parole poétique véritable : la louange du Créateur fondée sur la connaissance, sur la **re-connaissance**. Au

reste, et c'est ce qui ressort des chapitres que le livre consacre aux commentaires exégétiques du poète, l'itinéraire spirituel de Claudel est parallèle à celui d'Israël : sa marche dans le désert après sa conversion est analogue à celle du peuple élu dans le désert du Sinaï : il a appris que, « pour arriver à sa nature, il faut contrarier sa nature. » Il a connu les ruptures essentielles : « Dieu s'est retiré de la création pour pouvoir y permettre le règne de l'homme ». Et, en retour, l'homme doit se retirer pour que Dieu puisse régner dans sa propre création ; mais l'être qui retourne vers Dieu doit rompre toute forme d'attache fixe. Le poète a mission d'entraîner la Création tout entière dans sa louange, mais pour cela, il lui faut « rompre avec le mot pour s'inscrire dans le verbe. » Ainsi les thèmes de l'exil et de la parole se rejoignent-ils.

Enfin, Mme Reichelberg note que Claudel a porté de plus en plus d'intérêt à Israël : héritier d'un anti-judaïsme traditionnel, d'une hostilité fondée sur des rapports théologiques qui l'en écartent, il les compense progressivement par une approche existentielle et poétique.

On le voit, ce qui frappe principalement dans cet ouvrage, c'est une vision extrêmement cohérente, une interprétation du drame claudélien, valable, somme toute, au même titre que d'autres — l'interprétation psychologique, par exemple —, dans la mesure où il y a parallélisme entre deux aventures humaines, même si l'une est d'un peuple, l'autre d'un homme. Moins séduisante, peut-être, qu'intéressante, cette vision montre néanmoins de façon claire comment des cultures, des traditions, voire des religions différentes peuvent se retrouver, se **re-connaître** dans l'univers poétique claudélien.

André BLANC.

## TROIS POETES

Marie-Jeanne Durry, **Orphée, poème**. Flammarion, 1976.

Cette grande dame de l'Université qui régna sur la Sorbonne et sur l'Ecole Normale de Sèvres est, dans les profondeurs de son être, une conscience fragile, douloureusement affrontée — comme tous ceux qui vivent puissamment — au mystère de la mort, à la fatalité du néant. Cette fragilité a fait d'elle un poète en lui inspirant « ...des paroles — Qui feraient un trou dans la nuit » « Dans la nuit je crie ». Et qui donc, entendant ce cri, ne serait troublé et ne reconnaîtrait la voix même de sa propre angoisse ? « J'aurai passé sur terre épouvantée », murmure-t-elle : de ces quelques mots l'écho est infini. Devant nous une infranchissable paroi, à la fois dure, coupante comme l'acier, et molle car l'ombre est un lieu « d'absence et de stupeur » ; le dieu des morts est fait de « manque et d'infortune », dieu suprême vers qui tout s'achemine, personnification de « l'envers du monde », dont les paroles, quand il répond à la prière d'Orphée, ne sont que sarcasmes glacés forgés en tercets ricanants, où la terza rima frappe l'oreille comme un dur maillet. Au dieu sans cœur et sans visage s'oppose la frêle tendresse des choses :

**Un rayon du ciel, un oiseau,  
Un nid de plumes et de mousse,  
La houppe frêle d'un roseau...**

Petites choses fines que le regard caresse, va cueillir « près des sources » et nous offre en brassées de poèmes (cf. **Lignes de Vie, Mon Ombre**, etc.). Marie-Jeanne Durry n'est si attentive aux réalités du monde que par horreur du vaste néant qui la guette : « Si je ne touche pas, je meurs ». Mais le seul abri contre l'angoisse c'est en définitive l'amour : voilà pourquoi ce poète de la mort est aussi — avec une pathétique vibration qui ne peut laisser indifférent — le poète de la famille (« mes aimés, mon tremblant rempart ce sont vos bras ») et du couple durable : « La vérité de l'homme est d'être deux ». Peu de poètes ont célébré avec autant de ferveur « cet amour et cette amitié —

Qui s'enchevêtrent » et qui peuvent vieillir tout en restant jeunes et forts. Dans le mythe d'Orphée rien ne l'a autant émue et requise que le geste conjugal de ces deux mains qui s'étreignent à l'instant de mourir. On songe à ces stèles du Céramique, à l'adieu plein de noblesse et de sérénité de ces époux que le marbre a rendus immortels. Car c'est son épouse qu'Orphée est allé chercher aux Enfers ; ce qu'il réclame au dieu des morts c'est le seul bonheur, la seule plénitude qui ait survécu au Paradis Perdu :

**Il ne reste plus rien que la double espérance  
D'un unique destin plus grand que la douleur  
Et l'abandon à la tendresse et l'abondance  
De deux cœurs radieux dans le pays des pleurs.**

Voilà ce qui lie si hermétiquement dans cette œuvre le mythe d'Eden à celui d'Orphée : l'amour humain est né de l'Exil initial. Au néant, une seule réponse : le couple. L'Exil est l'histoire d'une séparation ; toute créature naît en se séparant et la vie n'est que la longue expérience des séparations sans nombre. On conçoit l'atroce douleur d'Orphée en deuil ; il est de ceux qui ne veulent pas oublier et qui voudraient « serrer si fort [leur] passé qu'il réussisse à renaître ». C'était déjà, en 1962, le thème d'un poème intitulé **Eurydice** : on peut bien dire que la douleur et le fol espoir d'Orphée ne cessent d'être, pour Marie-Jeanne Durry, une hantise et comme la source unique de ses poèmes. Et c'est sans doute pourqu'il cet **Orphée** qui vient de paraître est son chef-d'œuvre.

Chef-d'œuvre d'abord par sa puissance dramatique. Car une trouvaille donne ici au vieux mythe une prodigieuse résonance humaine : si Orphée perd Eurydice c'est que le doute (une des « voix » d'Orphée) se glisse en lui. Eurydice le suit-elle vraiment en chair et en os dans cette étrange remontée vers la lumière ? Ou n'est-ce que le rêve d'Eurydice, l'hallucination du souvenir qu'il traîne après lui comme tous les hommes en deuil, le souvenir qui s'efface aussitôt qu'on le regarde de face. Marie-Jeanne Durry, comme tant de cœurs sensibles et profonds, a été scandalisée par l'oubli : que les traits d'un visage, l'écho des voix chères qui se sont tuées se perdent au point qu'on ne peut même plus les imaginer... Peut-être n'est-ce qu'une ombre qu'Orphée entraîne, et cette voix est-ce celle d'Eurydice ou bien quelque voix qui émane de lui ?

**...tu ne me tiens qu'en rêve  
Les mots que je te dis tu me les as dictés...**

Alors ? Peut-être n'y a-t-il d'authentique que ces mots qu'entend et que prononce Orphée : les mots du poète :

**Seul ton chant démuné sait tout sans rien savoir...**

Orphée tend les bras parce qu'il veut sortir du rêve :

**Je me tourne et te prends — Rien n'était là — Je meurs.**

Oui, rien n'était là, rien que du souvenir et des mots. Qu'y a-t-il d'autre contre la mort ? Je ne sais rien de plus tragique que cette fin, si brutale et si classiquement simple.

Chef-d'œuvre aussi, précisément, grâce à cette forme classique, à ces vers coulés au moule, à ces rimes solides, à ces huitains parfaits, véritable défi du verbe poétique en un temps où pullulent les jongleurs de mots. Marie-Jeanne Durry nous ramène ainsi aux sources, à la haute poésie, celle qui a quelque chose à dire et n'est pas un simple « exercice de langage », celle qui élève la parole au niveau du chant et tire de ses contraintes mêmes un éclat durable. Chant extrême, « exorcisme » pour soulager, en lui donnant forme et beauté, une insupportable angoisse. N'est-ce pas ainsi que naissent les grands poèmes ?

Robert Mallet - **Silex éclaté**, poèmes. Gallimard, 1976.

D'un côté le haut fonctionnaire Recteur-Chancelier des Universités de Paris, de l'autre la « tiédeur vulnérable » d'un cœur sensible.

**« Tape sur ma poitrine. Entends-tu le métal ? »**

Une cuirasse protectrice froide et dure, que la rue de la Sorbonne (d'où sont datés plusieurs poèmes) rend indispensable : seuls visibles les mouvements secs de la marionnette qu'anime intérieurement la main « **messagère des mouvements de feu qu'un peu d'étoffe masque** ». Parfois le silex éclate et livre son feu ; « **l'envers de la glace** » se révèle. Car le poète, comme la goutte d'eau au cœur d'une géode, a conservé sa secrète limpidité : « **Ils me disloquent mais ne me voient pas...** » Emouvants les premiers vers de la vingtième année, mais combien plus précieux ceux que l'âge mûr laisse perler à travers le béton !

Ce recueil pourrait servir de référence pour une étude de la pensée symbolique. En guise de titre l'auteur note en tête de chaque poème le fait (souvent infime, imperceptible) qui lui a servi de point de départ, en tous lieux du monde, au hasard des voyages, mais aussi dans le quotidien le plus banal, à l'occasion d'un « rien » qui laisserait tout autre homme indifférent. Un système d'analogies se met en branle, une semence de poème apparaît, prête à germer pour peu que le verbe vienne la fomentier.

**« Posé sur une feuille roussie un coléoptère bleu semblait la consoler »**

point de départ type : on imagine ce que la rêverie peut tirer d'un tel rapprochement... Le retentissement moral des analogies est profond parce qu'il part du concret et qu'on n'en épuise donc pas les significations. La pensée métaphorique s'empare de n'importe quoi, elle en tire du sens, un sens qui renouvelle les plus vieux thèmes. Une auberge irlandaise chaude et enfumée ; à la fenêtrée s'encadre la tête d'un âne : l'intime et l'étrange, le royaume et l'exil... Des glaçons sur un fleuve russe : sur eux se projette la réserve qui permet au haut fonctionnaire de rester poète : « **Beau gel, tu me permets de flotter sur ma vie** ». Une araignée qui entasse ses victimes : n'est-ce pas l'image d'une vieille-se pauvre et rapace ? L'oiseau de proie qui plonge sur sa propre ombre, symbole du narcissisme ; un rouge-gorge grattant les feuilles d'automne : mélancoliques « **pensées de l'hivernage** ». Un bouquet abandonné dans un champ :

**Souvenez-vous d'avoir moins peur  
d'oublier de cueillir des fleurs  
que d'oublier la fleur cueillie.**

Une rivière déambule un ravin : c'est au ravin que le poète pense, à ce « **versant si fort qui la désire et la fait fuir** » : insolite image du vain amour. Par un véritable tic de son esprit le poète cherche instinctivement à déchiffrer, à lire les messages que lui présente le hasard, à en tirer un sens-pour-l'homme. Ainsi, au musée de Mexico, « **devant une poterie en forme de corps humain d'où l'eau sortait par le nombril, j'ai pensé qu'elle ferait merveille au musée de l'égoïsme** ». Ces lectures aléatoires donnent au recueil une allure un peu dispersée, album d'impressions, souvenirs de voyages, échos de conversations, brèves notations dont la variété surprend et ravit. Un chat guettant un pigeon derrière une fenêtre, mais aussi un typhon malgache, des reflets d'arbres dans l'eau, mais aussi la lune qui poudre « **les sables secs au pas des caravanes** », une araignée toute frémissante « **des ailes de son butin** » et le boomerang de Melbourne qui tue celui qui le lance...

Il y a cependant de l'unité dans cette collection : la cohérence d'une certaine vision du monde. Dominance des thèmes d'amertume : automne, hiver, temps destructeur, cruauté des hommes et des choses. Toute merveille s'éteint

et tombe en cendre ; l'amour n'est rien que le « **secourable espoir de se tromper ensemble** ».

**Oh cette mer en soi insaisissable  
et qui meurt, entre l'écume et le sable,  
d'oser saisir ce qu'elle détruit...**

Autour de nous, partout, une « **paroi lisse** » que « **cloutent des étoiles mortes** ». Les êtres les plus tendres, les joies les plus fines sont finalement sertis de douleur ; le délicieux, l'exquis sont proches de la blessure :

**ton chant s'affûte en bec et ta caresse en griffe...  
Aux extrêmes de la grâce  
pourquoi tant de cruautés...**

Vivre, n'est-ce pas finalement souffrir ? « **On ne connaît son sang que si l'on saigne** ». Peut-être n'y a-t-il de paix qu'en marge de l'existence. Nous flottons dans un vide placé ; ce que nous prenons pour des plénitudes n'est que leurre.

**...Rien ne dérive entre nos bras  
Nos bras n'amarrent que des brises.**

Alors le silex se referme, le fleuve se prend dans ses glaces, les tombeaux « **fardés de mots, battus d'écume** » retombent dans leur silence immémorial ; le poète se tait et le fonctionnaire d'autorité s'abandonne à son laborieux divertissement :

**Vivons, jouons dans nos fumées  
pour que nos cœurs soient boucanés.**

Non, Poète, non ! Garde-toi de te laisser boucaner le cœur !

Jean ONIMUS.

François Lescun (1), *Préludes*, éditions Saint-Germain-des-Prés, 1976.

Cent quarante quatre brèves, denses et précieuses constellations verbales dont on savoure les cadences, les jeux de sonorités, les brillantes et souvent puissantes alliances d'images. On peut, bien sûr, lire ainsi, glanant au hasard pour se faire un bouquet : ce serait trahir le texte. Car il s'agit bien d'un poème, d'un grand poème en deux larges nappes symétriques dont le mouvement monte du quatrain au quintil puis au sixain. Les premiers mouvements — car il s'agit de deux Suites musicales parallèles — sont rythmés à l'antique, en lambes ou anapestes et il faut avouer que ces cadences, soutenues par les allitérations et les accents toniques donnent aux vers aisance et muscle ; les seconds mouvements, plus amples, plus soutenus, sont en général en vers de quatorze pieds ; quant aux troisièmes, plus majestueux, ils sont en alexandrins. Mais la structure est plus subtile encore : chaque strophe est affectée d'une tonalité musicale en majeur ou mineur alternés : en harmonisant les mêmes tonalités on obtient des unissons, des quintes, etc. D'une « suite » à l'autre, la série des tonalités est presque identique : elle correspond à une même modulation qui commence en général par un allegretto lumineux, passe par un mouvement grave et s'achève dans la sérénité. Cette modulation se retrouve d'ailleurs dans le détail des strophes ou souvent une voix heureuse, émerveillée, confiante, alterne avec une voix franchement désespérée qui s'abandonne à de terrifiants cauchemars. Chacun des deux cycles s'achève par un final particulièrement émouvant puisqu'il s'agit d'un geste religieux d'espérance et de prière.

L'ambivalence qui domine le texte et en fait un jeu de contrastes et d'oppositions au niveau de la strophe et parfois du vers, donne l'impression d'un dialogue, comme si le poète considérait tour à tour deux visions du monde, celle du jour, celle qu'éclairait le printemps, l'enfance, la beauté du

monde et la confiance en un salut rédempteur. A cette voix s'oppose — en la dominant de plus en plus jusqu'à l'affrontement tragique — l'obsession de la mort, du néant, des images de la nuit, avec le sentiment atroce d'une cruauté fondamentale. Comme si le poète était écartelé entre les longues plaintes de sa conscience et les nappes d'images consolatrices que déverse une parole autre — peut-être d'Ailleurs. Poème mystique, poème d'espoir et de confiance, mais torturé à l'image de nos âmes et traversé d'angoisses folles. Ne sommes-nous pas tous des êtres doubles, construits en « majeur et mineur », fondamentalement condamnés à balancer du désespoir à la prière ?

Mais ce qui fait le charme de ce texte — ce qui dénote le vrai poète — c'est un singulier bonheur dans la manipulation des sons et des images. Il faudrait tout citer. **Voici, par exemple, dès le début cette impression d'été en « la mineur » :**

**...Les cigales à cris de meule affûtent l'épée de Midi.**

**Point d'orgue ébloui. Soudain fêlant ce frère équilibre,**

**Un muguet — tout l'azur attend — fait tinter ses cloches de nacre.**

Et voici, l'instant d'après, le bref passage d'une averse en mi mineur :

**La pluie à l'aile rageuse a brisé la vitre**

**Egratignée de plombs et de ronces — tu pleures.**

**L'averse passe et déjà la toile tremblante**

**S'alourdit d'un millier de petits soleils — tu souris.**

Les mots rivalisent ici avec la chose même. Plus loin, cet impressionnisme aigu fait place à des accents plus graves et ce sont alors des images sauvages d'Afrique ou d'Océanie, fêtes païennes, atolls aux lagons lumineux, la mer sans cesse présente et le grincement des alizés dans les cocotiers... Véritables trésors d'images, ces vers éblouissent et se fixent dans la mémoire. Sous une forme discrète et secrète on devine les débuts d'un grand poète.

Jean ONIMUS.

---

(1) Pseudonyme de notre ami Jean-Noël Segrestaa.

✱

## OU TROUVER LES CAHIERS PAUL CLAUDEL

De nombreux lecteurs nous écrivent pour se plaindre de la difficulté qu'ils éprouvent à se procurer les CAHIERS PAUL CLAUDEL. Nous avons informé les éditions Gallimard de ce fait et nous sommes heureux de pouvoir aujourd'hui publier la liste des libraires de Paris et de province qui se sont engagés à procurer les volumes de cette collection.

LARDANCHET, 10, rue Pt-Carnot, 69000 LYON.

BAZIN, 17, rue de la Liberté, 21000 DIJON.

AU TEMPS RETROUVE, 11 bis, place Victor-Hugo, 38000 GRENOBLE.

CAMPONOVO, 50, Grande Rue, 25000 BESANÇON.

KLEBER, 1, rue des Francs-Bourgeois, 67000 STRASBOURG.

APPRIN, 31, cours Mirabeau, 13100 AIX-EN-PROVENCE.

GALLIMARD, 15, boulevard Raspail, 75007 PARIS.

BERTHO-DENIEUL, 19, rue Hoche, 35000 RENNES.

MOLLAT, 15, rue Vital-Carles, 33000 BORDEAUX.

COMBES, 9, rue Saint-Hérem, 63000 CLERMONT-FERRAND.

LE BRIS, 57, rue de Siam, 29200 BREST.

RUDIN, 14, avenue Félix-Faure, 06000 NICE.

SAURAMPS, 2, rue Saint-Guilhem, 34000 MONTPELLIER.

COSTE, 10, rue Mailly, 66000 PERPIGNAN.