



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 66, 1977 – 2, 20<sup>e</sup>  
*anniversaire de la Société Paul Claudel*, p. 16-24

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15568-3.p.0024](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15568-3.p.0024)

*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

**L'Annonce faite à Marie**, présentée par Jacques METTRA. Collection Lire aujourd'hui. Classiques Hachette, Paris 1976. Un vol. de 96 pages.

La plus célèbre, mais aussi la plus souvent maltraitée des pièces de Claudel se mettrait-elle à avoir de la chance ? Voici en tout cas une nouvelle présentation du texte qui le décape utilement et sait nous le faire aimer avec une ferveur intelligente, parfois critique, et qui ne tombe jamais dans la dévotion aveugle. Il est significatif qu'elle voie le jour en même temps que la pure et lumineuse mise en scène de **La jeune fille Violaine** par Jean-Pierre Dusséaux. Efforts convergents, auxquels a ouvert la voie l'étude capitale de Jacques Petit, **Claudiel et l'Usurpateur**.

Ce petit livre s'inscrit dans une collection destinée en premier lieu aux étudiants, disséminés dans le monde entier, de l'Alliance française. Cette intention nous vaut un glossaire utile et rigoureux, une revue de presse avec des articles bien intéressants de Romain Rolland, Léon Blum et Henry Bordeaux (!) et quatre exemples de commentaire du texte pris dans le Prologue, le duo de Violaine et Jacques à l'acte II (avec une ingénieuse référence au « Partage de midi » et une insistance plus discutable sur la « cruauté » de Violaine), un extrait du dialogue de l'Acte III entre Violaine et Mara, comparée avec la Mouchette de Bernanos, et la réhabilitation finale de Mara. Ce n'est pas la partie que je préfère : ces explications « au fil du texte » me paraissent d'une méthode contestable, elles n'évitent pas toujours la paraphrase et répètent souvent les idées exprimées dans les cinquante premières pages. Mais celles-ci, en revanche, méritent de retenir l'attention de tous les claudéliens.

Avec une concision et une efficacité remarquables, Jacques Mettra y brosse un portrait tout en contrastes de Claudel, le situe très bien, à la fois dans son temps et hors de son temps, retrace l'histoire complexe du drame, souligne la concordance de sa version médiévale avec la poussée nationaliste du début du siècle et la béatification de Jeanne d'Arc (1908). Parmi tous les aspects du texte qui pouvaient être étudiés, l'auteur a sacrifié la dramaturgie (l'œuvre est surtout considérée comme texte littéraire), mais il met très bien en lumière son aspect liturgique, son versant « mistère » médiéval, le rôle essentiel à tous les plans de la métaphore (langage, liturgie, figures dramatiques) — et parmi celles-ci, le symbole du corps-Eglise. On lui saura gré aussi, je pense, de montrer les ambiguïtés du sacrifice de Violaine, le caractère tardif et parfois fragile des justifications « raisonnables » que lui donne Claudel, l'optimisme un peu ostentatoire et volontaire du dénouement, qui laisse subsister (heureusement, dirais-je) beaucoup d'amertume et de griefs irrésolus. Jacques Mettra conclut avec beaucoup de finesse : « L'œuvre à la fois nous émeut profondément, et nous laisse cependant sur une impression ambiguë, comme si elle portait avec elle un double pouvoir de contestation si violent que nous ne nous résignons pas à le voir parfaitement apaisé. »

Et cela m'amène à souligner pour finir — plutôt comme propositions de débat que comme réserves critiques — deux divergences entre ma lecture personnelle de la pièce et celle de Jacques Mettra.

Tout d'abord, celui-ci pose comme une sorte d'évidence que l'œuvre a progressé constamment d'une version à l'autre. Je reste plus convaincu que jamais, après avoir lu son livre, que la version que Claudel a baptisée « définitive » et qui pour moi n'est que « finale », est presque toujours malencontreuse : à la fois plus « naturaliste » et plus emphatique que celle de 1911, et même sur le plan dramatique moins équilibrée et moins efficace ; et après avoir revu **Violaine** au Biothéâtre, je ne suis même plus très sûr de la supériorité de **L'Annonce** sur la version précédente : plus de cohérence et plus d'intentions symboliques ne signifie pas forcément richesse et intensité dramatique accrues.

Mon autre désaccord porte sur le personnage de Pierre de Craon. Je suis personnellement plus critique pour Anne Vercors (surtout dans la version définitive), mais je me garderais bien de reprocher au Pierre de **L'Annonce** de n'être « pas assez dégagé des passions terrestres pour la mission spirituelle qu'il assume ». Pour moi, s'il est un progrès indiscutable de **L'Annonce** sur la seconde **Violaine**, c'est bien l'humanisation bouleversante de Pierre. Personnage de porche au départ, il devient après la crise de 1900, comme Mesa, comme Rodrigue, un « homme blessé », à la fois le porteur du mal (la peste) et le messager de la Grâce transfiguratrice. C'est cette dualité, ce paradoxe interne, qui me le fait aimer et admirer, qui fait de lui un être de violence et de déchirement, l'égal et le frère de Mara... et de Violaine.

Jean-Noël SEGRESTAA

**Création, tome X.** Collection dirigée par Marie-Jeanne Durry. ARPFMC, Paris 1976. Un volume de 128 pages.

Il y a un peu plus de cinq ans, Marie-Jeanne Durry nous offrait la surprise du premier numéro de **Création**. Aujourd'hui nous arrive, superbement étoffé, le numéro 10 ; et il convient d'abord de féliciter et de remercier son animatrice, dont la ténacité passionnée, l'autorité de poète, le discernement et les nombreuses et fidèles amitiés ont permis ce double miracle : une revue de poésie qui dure, mais surtout qui a pu et su accueillir dans ses pages presque tous les grands noms d'aujourd'hui : le sommaire de ces dix premiers tomes, rappelé à la fin du dernier-né, constitue un palmarès impressionnant.

Il y a cinq ans, Claudel « ouvrait le feu » par une des toutes dernières pages nées de sa plume ; un autre illustre ancien, un autre Paul, Eluard, fermait la marche. Cette fois, c'est Eluard qui fait l'ouverture, avec trois articles publiés en 1923 dans une médiocre revue où on les avait oubliés ; le texte intitulé **Conduite intérieure** en particulier méritait mille fois cette résurrection : admirable et prophétique énoncé de la « fonction du poète » face à une civilisation du « bonheur obligatoire et de bon chien couchant ». Et c'est Claudel qui conclut. Avec encore deux inédits : une lettre du 28 février 1942, dans laquelle on le voit refuser, avec rudesse et dignité, de composer un « message pour les jeunes » sur l'invitation du gouvernement de Vichy ; et deux longues notes, supplément à son commentaire tant de fois repris sur l'Apocalypse, datées de 1953 et concernant la Grande Prostituée (la Femme écarlate). Ce sont des pages très denses, très riches, qui, à partir d'un rappel et d'une critique de l'idéalisme mallarméen, nous donnent un raccourci de la vision dynamique du monde propre à Claudel. Il cite Goethe au passage (lui qui prétendait ne l'avoir pas lu !), revient une dernière fois, en quelques mots poignants, sur le symbolisme de la Rose, ultime adieu à cette « sœur » terrestre, à son « insuffisance radieuse », et se plonge enfin dans une évocation lyrique d'un récent Office pascal à Notre-Dame où se retrouvent intacts la ferveur et l'enthousiasme des Vêpres de Noël 1886.

La place nous manque pour célébrer comme il convient tous les poètes qui ont pris place entre ces deux puissants portants. 21 noms, qui « s'enguirlandent l'un à l'autre » fraternellement, suivant l'ordre alphabétique, les plus illustres côtoyant sans arrogance des noms encore inconnus. Aussi, on hésite à dire des préférences, qui ne seraient de toute façon que subjectives. Et d'ailleurs, qui voudrait choisir entre « l'Élégie » puissamment charpentée, trouée de sombres fulgurations, que Senghor consacre à son ami Pompidou, et les mystérieux « quanta », d'un grain si dense, instants de grâce presque insaisissables, par lesquels Guillevic nous introduit dans son énigmatique « Domaine » ? entre les variations tendues, riches de sens et d'émotion, que tisse Andrée Chedid autour du mot Greffes, et les proses limpides et sûres grâce auxquelles Robert Mallet apprivoise ces deux mots princiers : Ailes et Source ? entre ces deux « recherches du temps perdu », celle, toute de nostalgie transparente, de Luc Bérumont, et celle, plus corrosive et humoristique, de Jean Rousselot ? entre ces deux témoignages d'une émotion grave et sobre devant la mort, celui de Jean Joubert

et celui de Paul Mari? entre la langue luxuriante et saturée de présences élémentaires de Jean Breton, et les dessins d'Antoni Guansé qu'accompagnent amicalement ses textes? Et il y aurait quelque injustice à négliger au profit de ces œuvres parfaites les réussites déjà probantes de poètes qui m'étaient encore inconnus, parmi lesquels je retiendrai les noms de Marianne van Hirtum et surtout de Christine Saige.

Comme à l'accoutumé, plusieurs de ces textes sont suivis d'un bref commentaire génétique (ceux d'Andrée Chedid et d'Eugène Guillevic sont particulièrement intéressants). Cette initiative originale éclaire intelligemment l'acte créateur lui-même et permet de donner un autre sens, actif cette fois, à ce beau titre de **Création**.

Voilà, dans son éclectisme inspiré, un magnifique « signe de vie », attestant la richesse et la diversité de la poésie contemporaine. Et ma foi oui, Claudel y est à sa place, il n'y fait pas figure d'ancêtre, il est ici parmi les siens.

Jean-Noël SEGRESTAA

**Paul Claudel, Figures et Paraboles.** Edition critique et commentée par Andrée Hirschi. Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 160, 1974.

Dans sa thèse de troisième cycle soutenue à la Faculté des Lettres de Besançon avec mention très honorable en mai 1971, Andrée Hirschi faisait une édition critique et commentée de **Figures et Paraboles**. Elle en précisait elle-même la démarche dans le B.S.P.C. n° 46 (p. 13). En 1972, étaient publiées aux Annales Littéraires de l'Université de Besançon **La légende de Prakriti, Ossements, Quelques planches du bestiaire spirituel**. Jean Mouton en rendait compte dans le B.S.P.C. n° 50 (p. 63). En 1974 ce fut le tour des autres récits. Ainsi l'intégralité des **Figures et paraboles** de l'édition de 1936 a fait l'objet d'une édition critique et commentée, puisque **Richard Wagner**, qui n'apparaît pas dans le travail de Madame Hirschi, l'a été par les soins de Michel Malicet en 1970. (Annales littéraires de l'Université de Besançon).

Dans ce volume, Andrée Hirschi présente chronologiquement les **Figures et Paraboles** de 1936 auxquelles elle a ajouté deux récits plus tardifs **A la rencontre du printemps** de 1936, **Une visite à Bâle** de 1938. Elle établit les dates et les circonstances de composition et complète de façon substantielle les notes de l'édition de la Pleiade. Elle utilise une méthode générale et particulière.

L'introduction générale pose les différents problèmes du recueil. Entre autres, est-il possible de discerner une unité derrière la variété de l'anecdote, malgré l'étalement dans le temps et dans l'espace? En effet, ces récits ont été composés de 1928 à 1938, à Washington, Paris, Brangues et même dans le train! Tantôt Claudel écrit une préface qui lui a été demandée : **Le départ de Lao Tseu, Smara, Un regard en arrière**; tantôt il commente la vie du Christ : **Mort de Judas, Le point de vue de Ponce Pilate**, ou de façon plus générale la Bible : **Le voleur volé, Le Marchand de colombes, Les quatre animaux sages**; tantôt il se laisse aller à ses propres réflexions comme dans **La pérégrination nocturne, La salle d'attente, Le Jardin aride, A la rencontre du printemps, Une visite à Bâle**. Mais en dépit de la diversité des sujets traités « la démarche relève de la même méthode : le point de départ n'est qu'une incitation à développer des idées personnelles, à dégager de l'événement sa signification » (p. 12). En même temps que la communauté d'inspiration de ces textes se trouve fondée leur originalité. Car, « la parabole se situe comme un genre intermédiaire entre l'œuvre poétique et l'exégèse » (p. 13). Outre la similitude de la démarche et du genre, ces textes développent des thèmes identiques et manifestent le même goût pour le concret et l'humour, auquel il est accordé une attention toute particulière.

Cette présentation d'ensemble se double d'études spécifiques à chaque texte. En effet chacun d'entre eux est précédé d'une introduction qui vise à le situer chronologiquement, à en rappeler les sources, à en dégager les thèmes et les images, à mettre en valeur les procédés stylistiques. Cette analyse s'appuie

sur l'apparat critique très soigneusement établi. Ainsi les différentes étapes de l'élaboration sont non seulement notées mais aussi interprétées. Ce travail souvent ingrat de l'établissement d'un texte se trouve donc justifié. Il permet de voir dans quel sens Claudel infléchit la parabole, en général vers l'effet familier et comique.

Les notes sont abondantes et relèvent de deux types d'explication. Celles d'érudition éclairent les allusions qu'elles soient bibliques, orientales ou personnelles. Il est à signaler que Mme Hirschi n'hésite pas à indiquer qu'elle n'a pas pu résoudre certaines difficultés. D'autres tendent à élucider le texte lui-même, soit son élaboration, soit ses relations avec l'ensemble de l'œuvre, déjà écrite ou à venir, et plus particulièrement les œuvres exégétiques. L'ensemble constitue une masse d'information qui non seulement éclaire les textes envisagés mais d'autres aussi par référence. Elles donnent à penser à l'énorme culture de cet homme s'intéressant à tout, à la puissance de son esprit de synthèse capable de ramener à l'unité tant d'éléments disparates.

Cette édition de **Figures et paraboles** permet de mieux mesurer l'originalité du recueil dans l'œuvre en prose du poète. A la fois œuvre didactique et personnelle, méditation sur soi, sur le monde et sur Dieu elles empruntent souvent la démarche poétique. Si la symbolique en est de nature religieuse, il n'est pas interdit d'y voir une réflexion de type existentiel sur des problèmes de toujours — celui du vieillissement, de sa signification, de la mort ; sur des questions que nous nous posons plus précisément de nos jours les rapports de l'homme à autrui, de sa responsabilité individuelle comme dans **Mort de Judas, Le point de vue de Ponce Pilate** ; sur les relations qu'il entretient avec la nature qu'il métamorphose en **Jardin aride**.

Lucile GARBAGNATI.

**Claudiel Studies**, Volume III, 1976, Number 1.

Numéro assurément loin d'être sans richesse. Je laisserai de côté les articles qui ne sont que comptes rendus des représentations de **L'Echange** ou de **Partage de midi** en France en 1975 ou 1976, ou du livre d'Aimé Becker sur **Claudiel et l'Interlocuteur invisible** : à quoi bon une recension de recensions ? De la même façon, je me contenterai de mentionner un article très intéressant de Claudine Hunting, **Quelques aspects de la femme dans l'œuvre poétique de Mallarmé**, où il n'est aucunement question de Claudel.

Restent cependant, d'un numéro ainsi élagué, quatre articles de valeur. D'abord une étude très précise de Lynne L. Gelber sur les rapports entre Claudel et Rodin, ou plutôt sur les variations dans les jugements que Claudel selon l'époque, porte sur le grand sculpteur. Inutile d'insister sur la place que tint Rodin dans la triste aventure de Camille Claudel et sur la violence des sentiments de Paul à son égard. Même revenu à plus de sérénité — et à plus de justice — devant le génie du maître, le poète n'arrive pas à faire taire toute rancœur et toute répulsion : cet article, essentiellement documentaire, le montre bien.

On hésitera peut-être davantage devant l'intérêt éventuel pour notre auteur, des réflexions de Charles P. Marie sur **Les Possédés de la transcendance** : ce parallèle entre Maurice Clavel, P.H. Simon et Paul Claudel ne semble pas apporter d'éléments inattendus ou de renseignements neufs sur la foi du poète. Cependant, une analyse précise des rapports entre les protagonistes de **L'Annonce faite à Marie** démontre que le système de l'univers conçu par Claudel, tout organisé, voire organique, qu'il est, présente cependant la faille qui permet à la transcendance de n'être plus seulement une notion d'école, mais de se manifester d'une façon existentielle.

J'ai hâte d'en venir aux gros morceaux : d'abord **Les vingt partages de PARTAGE DE MIDI**. Madame Whitaker note qu'on ne remarque d'ordinaire dans cette œuvre que le partage temporel, celui de midi, — ou de minuit —, symbolisé par le franchissement de l'isthme de Suez. Elle voit dans ce mot mainte

autre signification dynamique, jusqu'à le considérer comme une « métaphore obsédante » de l'œuvre du poète. Son analyse est menée avec beaucoup de finesse, et parfois quelque subtilité. Pour résumer, assez grossièrement, sa thèse, disons que le partage est au fond de l'homme, moins dans sa durée que dans sa nature : il s'inscrit en lui et dans le monde, même peut-être au niveau de la Création, à la fois comme un mal et comme un bien. Le rêve de Mesa a d'abord été de refuser le partage au nom de l'androgynat sacerdotal. Androgynat idéal, qui ne correspond pas à la réalité. Car, si la co-naissance implique une jonction, elle implique par là même une différence, une **répartition**, c'est-à-dire un **partage** ; elle implique aussi ce partage sous forme de la rupture, de la « sécession », qui ne peut se détacher de la notion de naissance (partage, partition, répartition, parturition, mots de même racine selon Mrs Whitaker). Autre partage, tout aussi essentiel : celui de la sexualité, compliqué lui-même du fait que les deux sexes sont présents en chacun de nous. En Ysé et Mesa, ce n'est pas seulement la femelle qui appelle le mâle, mais la partie féminine de chacun qui désire la partie masculine de l'autre, et réciproquement. Partage du péché aussi, qui sépare de Dieu, partage de la souffrance, qui déchire l'homme. Toutes ces ruptures sont nécessaires, jusqu'à la rupture avec Dieu, sans laquelle on ne saurait point « le goût particulier qu'ont les choses où je ne suis pas. » (1) Ainsi, la séparation de l'homme d'avec Dieu entre, comme la naissance, dans le mouvement créateur.

Il serait peut-être intéressant de rapprocher cette métaphore tenace d'une incomplétude, d'une rupture, d'une brisure à ressouder, autour de laquelle se groupent toutes les « répartitions » que l'on peut observer, du thème de l'usurpation si nettement étudié par Jacques Petit (2) : là aussi, il y a éloignement puis reconquête, sans que disparaisse la trace de la brisure.

On ne s'éloigne guère de ces analyses avec l'article d'Anne Bugliani sur « le coup de foudre » (**The Theme of Love at First Sight in Claudel's Theater**). Anne Bugliani, après avoir noté la fréquence et l'importance de la fascination amoureuse au premier regard, dans le théâtre de Claudel, note qu'elle y apparaît comme le sentiment d'une **reconnaissance**. Les amants de Claudel ne se jettent pas l'un vers l'autre, mais se connaissent comme nécessairement liés l'un à l'autre. En s'appuyant avec beaucoup de pertinence sur les analyses de Jung, elle montre la valeur psychologique de cette fascination : selon Jung, en effet, un homme qui a refoulé ses propres traits féminins se jette sur la femme qui correspond le mieux à sa propre féminité inconsciente. Et la fascination serait toujours réciproque. Sans doute la femme claudélienne est-elle une projection d'**anima**, cette anima existant en l'homme, en l'occurrence, comme un vide, une intaille, au dessin gravé d'avance : ainsi Lechy et Lâla seront-elles sans peine des figures prémonitoires non seulement d'Ysé, mais de son modèle. En fait, s'appuyant sur des réflexions, peut-être un peu sommaires, d'Agnès Meyer (3), Anne Bugliani voit en Ysé simplement un vase où Claudel aurait projeté son image de la femme : d'où une certaine méconnaissance de sa part, qui ne pouvait que conduire leur liaison à sa rupture. Une telle vision pose assurément quelques problèmes de métaphores : la femme-désirée-avant-d'être-connue existe-t-elle dans l'âme en relief ou en creux ? Dans ce dernier cas, l'image du vase serait inadéquat, mais en ce domaine, quelle image ne le serait pas ? De toute façon, grâce en particulier à ses références à Jung, l'auteur de l'article apporte un élément sinon de solution, au moins de connaissance devant la difficile question de l'amour dans l'œuvre de Paul Claudel, amour dont on sait aujourd'hui qu'il ne s'agit pas d'un **centre**, mais d'un **fil**, pour employer une métaphore du poète lui-même, d'un **fil tressé** à d'autres.

André BLANC.

1 - *Ode jubilaire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante*, Pléiade, Œuvre poétique, p. 675.

2 - Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

3 - Voir *Cahiers canadiens Claudel, Claudel et l'Amérique*, II Ed. de l'Université d'Ottawa, 1969.

**Claudiel Studies**, vol. III, n° 2, 1976.

Ce numéro, spécialement consacré à **Partage de Midi**, présente un intérêt tout particulier. La traduction du drame, dans sa première version, constitue déjà à elle seule un véritable « tour de force » et répond à une demande certaine du public cultivé. L'adaptation du texte à la scène pour un auditoire texan qui, s'il est agnostique, risque de récuser le dénouement et, s'il adhère à l'une des Eglises chrétiennes, peut le juger assez hétérodoxe (comme le suggère la discussion enregistrée en fin de soirée, le 29 octobre 1976) en constitue un second, aussi intéressant à un autre niveau, non plus celui des spécialistes mais celui d'un public élargi — le plus indiqué pour Claudel auquel les scènes commerciales américaines ne rendraient guère justice (1).

Rappelons les faits : jusqu'en 1960, **Partage de Midi** reste inaccessible au public anglophone, malgré l'enthousiasme d'Henri Peyre et de son disciple Wallace Fowlie. Quand ce dernier réalise la première traduction (publiée à Chicago par la Société Regnery), il choisit, par scrupule scientifique, l'ultime « refonte » que le poète octogénaire avait conçue pour édulcorer le flamboyant lyrisme de la version de 1906. Mais ce texte volontairement didactique et gouailleur a perdu l'unité du premier (Barrault l'a rejeté, lui qui avait pourtant prêté la main à une adaptation du 3<sup>e</sup> Acte pour la scène). W. Fowlie a beau réduire les tournures trop familières et les répétitions superflues, le résultat ne pouvait satisfaire pleinement les amateurs du « grand » lyrisme claudélien (2). Bref, au niveau littéraire, il fallait revenir à la première version. **Partage de Midi** restera (outrageusement) lyrique ou ne restera pas. Sur ce point les deux traducteurs, Moses M. Nagy et Michael Gillespie, ont pris le meilleur parti : il faut suivre Claudel partout où il a voulu nous entraîner (p. 76). La splendeur des images et du rythme fait passer les détails même si, détachés de l'ensemble, ils paraissent abusifs, comme « le paon dans le Paradis » ou « le grand mâle dans la gloire de Dieu ». Le problème n'avait pas échappé au poète britannique Jonathan Griffin lorsqu'il mit au point le texte joué au Théâtre des Arts d'Ipswich (1972). S'il a choisi la troisième version, comme W. Fowlie, du moins l'a-t-il expurgée de tous les décalages de ton et remplacée, au 3<sup>e</sup> acte, par le texte primitif afin de rendre la place d'honneur au fameux « Cantique de Méssa ». Cette traduction, fort appréciée de la critique puisqu'elle allie la vigueur à l'élégance, ne présente qu'un inconvénient, celui de rester inédite (3) mais elle fournit une référence précieuse pour juger de la nouvelle traduction américaine.

L'une comme l'autre cherchent à préserver à la fois l'ampleur du souffle (parfois sacrifié à la clarté par W. Fowlie) et l'extraordinaire variété du vocabulaire, les deux écueils majeurs opposés par ce texte à toute tentative de transposition. Le texte américain se distingue, quant au 1<sup>er</sup> acte, par un ton plus alerte et plus familier (« A flea in your ear », p. 7 - « He's in the groove », p. 8, etc.). Maintes obscurités sont bien éclaircies (ex. « The waters of the eye », p. 29). Peut-être pourrait-on contester « eccentric » (p. 24) pour « quinteux » (susceptible) et « pile » (p. 16) pour « fourrage » (évoquant de la paille, pour sa couleur). Quant à l'argot, on excusera volontiers les traducteurs de n'avoir pas saisi « avec ça que... » (Pléiade, p. 997 pour trad. p. 16) lequel doit s'entendre par antiphrase (comme si...). Pour les deux termes nautiques, Littré doit être le seul à fournir le sens de « gêner » (coller dans la vase) et « souillasse » (épais sillage). Ici l'image du miroir est juxtaposée à celle de la « mer d'huile » (Pléiade, p. 990 pour trad. p. 11). Autre énigme : « le profond vitre » (p. 1.011 pour trad. p. 28) semble désigner la couleur bleu foncé, ce serait un pur latinisme (attesté chez Sénèque). Le grand duo d'amour du second acte pose des problèmes encore plus ardens, notamment le verset très obscur du « travailleur d'or » dont l'incohérence s'explique peut-être par l'état de tension dans lequel le poète le composa (et le recopia) en 1906. MM. Nagy et Gillespie ont fait preuve du maximum de fidélité possible. Peut-on leur signaler seulement que « prepared » (p. 39) pour « descellé » et « frightening »

(p. 41) pour « panique » (au sens grec) paraissent un peu faibles (4). Quant au lapsus « judgment » (p. 42) pour « jurement » (action de jurer), il s'explique par la rareté du terme (encore un latinisme). Mais pourquoi s'attarder à des pièges de détail quand l'ensemble est si riche de trouvailles rythmiques et sonores (ex. p. 11, le verset « jostled, tossed » etc.). Sur les problèmes de syntaxe, M. Nagy a fourni des raisons convaincantes. En outre, dans le « Cantique de Méssa », l'usage expressif des adjectifs substantivés ne pouvait être calqué en anglais. Ainsi « l'Intelligent », « brillantes », gagnent à être explicités : « The Intelligent being », « you, sparkling creatures » (pp. 59-60). Si l'on compare ce texte à la traduction proposée par le P. Harold Watson (5), on voit combien le rythme en est plus souple et le vocabulaire plus accessible (ex. « Shepherd », p. 60, au lieu de « Pastor » et autres latinismes du Bénédictin). Pour le même « morceau de bravoure », J. Griffin propose un texte plus littéraire, semble-t-il, mais cela reste une question de goût et de public. Mais M. Nagy est le seul des trois à résoudre l'énigme de la « tranche » (p. 1.049), dans une image du cosmos incompréhensible si on ne la rapporte pas au système de Ptolémée (repris par Saint Thomas) lequel représentait la terre comme **plate** sous la demi-sphère céleste. (La « lune » de H. Watson et « l'abîme » de J. Griffin, pour ingénieux qu'ils soient, ne concordent pas avec les autres données). Quant à simplifier une langue aussi ardue, c'est parfois préférable : ainsi « the marrow of my bones » pour le précieux « os de mes os » qui pastiche la formule de la Genèse (Pléiade, p. 1.050, pour trad. p. 60). Traduire Partage de Midi, c'était donc une première gageure mais cet incontestable succès prouve que l'attention accordée aux travaux critiques les plus récents permet de déjouer bien des pièges.

Fournir au lecteur non spécialisé l'étude des archétypes mis en jeu dans un lyrisme aussi complexe, c'était pertinent et l'article de V.B. Papadopoulou complète avec bonheur les analyses inaugurées en 1968 par André Vachon et Moriaki Watanabé (6). Le rapport des couleurs du finale avec l'itinéraire spirituel des alchimistes en constitue l'apport le plus neuf (p. 91). Par contre, il faut contester l'hypothèse que les amants accepteraient d'avnance une éternelle séparation (p. 81). Les derniers vers n'envisagent qu'un « Purgatoire » temporaire et la confiance de Méssa s'appuie sur le précepte augustinien : « Pecca fortiter sed ama fortius ». L'aveu sans réserve : « J'ai péché fortement » (p. 1.051) implique à tel point le second terme de la formule que Méssa frise le plaspème (« Et au-dessus de l'amour, il n'y a rien et pas Vous même »). Bref, malgré la crainte du jugement, l'espoir n'est pas douteux, après la nécessaire expiation (pp. 1.058 à 60). Quant à l'article du P. Nagy, il s'efforce (et non sans motif) de situer le dénouement du drame par rapport à l'orthodoxie. Aussi scandaleux que soient les crimes de Méssa et surtout d'Ysé, le pardon divin peut les dépasser car ce n'est point de morale mais d'amour qu'il s'agit et l'aveu suffit à la « réconciliation ».

Pour juger de la seconde gageure, il nous manque le critère essentiel, c'est-à-dire d'avoir vu la mise en scène de M. Gillespie à Dallas et nous le regrettons vivement. Car le parti qu'il a choisi pour résoudre les difficultés presque insurmontables du drame tel qu'il est — un mélange hybride de wagnérisme et de pièce « moderne » — ce parti semble génial dans sa hardiesse. Appliquer à ce « poème » peu scénique les trouvailles du **Livre de Chr. Colomb** (les diverses fonctions du chœur et de la musique au double niveau concret et religieux), trouvailles puisées à des sources aussi diverses que le théâtre grec et le « nô » japonais, il fallait en prendre la liberté. L'exposé des motifs emporte l'adhésion, qu'il s'agisse du cadre « colonialiste » qui prépare l'insurrection finale ou de la dimension mystique qui concerne le drame entier (et non le seul dénouement). Cette dé-réalisation de l'intrigue convient foncièrement à une telle rétrospective car ce n'est pas l'aventure qui compte mais la « vision ». Une telle adaptation ne paraît pas infidèle à l'esprit claudélien, ni à celui de Jean-Louis Barrault qui ne se cachait pas le hiatus entre le premier et le dernier acte de son propre

**Partage.** Mais à l'époque (1947), le dramaturge et son interprète n'avaient pas encore fait l'expérience décisive du Festival de Bordeaux. Il est donc fort heureux et légitime que leurs successeurs en tirent la leçon. Quelle que soit la liberté reconnue aux metteurs en scène, la seule condition qu'on peut leur poser, c'est qu'ils évitent le ridicule où tombe le Méssa de la Comédie Française avec ses gesticulations hystériques pendant le principal duo d'amour. Il reste à souhaiter que les pionniers de Dallas trouvent l'occasion de présenter en France un spectacle aussi stimulant, il faudrait ne le manquer à aucun prix.

J. de LABROLLE.

Edwige FEUILLERE, **Les Feux de la mémoire.** Ed. Albin Michel, 1977, 280 pages.

Comme Lechy Elbernon, Edwige Feuillère est une actrice. Pour elle le vrai, au sens où nous l'entendons, est un rideau : « Tout le monde sait bien qu'il y a quelque chose derrière ». Ce rideau, Edwige Feuillère a éprouvé le besoin de le lever pour nous dans un livre de souvenirs, fort bien écrit, auquel elle a donné un titre emprunté au langage de théâtre : « Les Feux de la mémoire ». Et ce qu'elle nous révèle de son personnage, de son existence, de ses parents, de ses rencontres, de ses expériences théâtrales, en un mot de ses épreuves et de ses succès, est profondément émouvant. Si dans notre vie à tous, comme dit Lechy, « rien n'arrive », il n'en fut pas ainsi de celle d'Edwige Feuillère et elle a éprouvé le besoin de s'en expliquer dans ce livre que nous vous recommandons pour l'accent de sincérité qui s'en dégage.

Ce qui marque à mes yeux la carrière d'Edwige Feuillère, ce qui lui a valu la place qu'elle s'est faite dans le monde du théâtre et ce qui lui vaut tout notre respect, c'est le courage.

Elevée par des parents de tempérament très différent et, semble-t-il, très querelleurs, son enfance ne fut pas heureuse et sa jeunesse difficile. Sa mère était franc-comtoise. Agressive et passionnée, elle avait grandi dans un milieu protestant où régnait une atmosphère « d'austérité, de réserve, d'économie de gestes et de paroles, de tendresse réprimée », dont sa fille souffrira beaucoup. Mais ce décor sévère était relevé par la beauté de Berthe Koenig, sa mère, dont héritera Edwige Feuillère, et par une chevelure flamboyante qui sera plus tard celle d'Ysé dans le vent de la mer. Elles lui vaudront l'admiration de Guy Cunati, son père, un italien « taillé en athlète » et engagé dans des affaires qui périliteront vite entre ses mains incompetentes. Catholique, comme tous les italiens, il ne réussira pas à donner à sa fille l'éducation religieuse qu'il aurait souhaitée et Edwige découvrira plus tard le vide où cette carence l'aura laissée. L'autorité de la mère ne tardera pas à s'imposer sur une enfant chez qui son père, qui était « gai et bon », s'était réjoui de découvrir qu'elle avait à la fois « le sens de l'orientation et des finances ». Edwige Feuillère souffrira beaucoup de cette atmosphère d'étouffement et d'écartèlement entre des tendances qui s'opposaient. La première guerre mondiale ne facilitera pas les rapports familiaux des deux époux qui n'en restèrent pas moins fidèles jusqu'à la fin aux sentiments qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre. Le père fut mobilisé dans l'armée italienne. Edwige, quant à elle, ne rêvait que de « liberté et de bonheur » : une atmosphère qu'elle respirera en Italie au milieu d'amis et de copains et

---

(1) Voir **Noontide** (Howard Hart) à Greenwich (1960).

(2) Voir mon chapitre sur les traductions Fowlie, Griffin, Watson...

(3) Consultée grâce à l'extrême obligeance de l'auteur.

(4) Pour « descendé », J. Griffin propose « dislodged » en chiasme avec « deeply lodged » au milieu du même verset.

(5) Voir sa thèse (Rutgers U.P., 1971) chap. IV.

(6) A. Vachon. **L'espace et le temps dans l'œuvre de P.C.** Paris, Le Seuil, 1968, et pour l'article de M. Watanabé, voir **Paul Claudel** (Minard), 1963.

où elle connut les meilleurs moments de sa jeunesse. En août 1918 sa mère décide de rentrer en France et ce n'est que le 11 novembre 1919 qu'elle retrouvera son père, « décharné, presque aveugle, malade à vie » après avoir été ramassé « gazé » et mourant. Il se remit au travail dans une entreprise à Dijon, mais toujours avec le même insuccès. A Dijon, le climat familial ne s'améliorera pas et la vie devenait matériellement de plus en plus difficile. Edwige ne trouvera plus de joie que dans la lecture et c'est la lecture qui lui révélera ce « miracle », le théâtre.

Le 30 septembre 1928 elle prend la décision de vivre à Paris et de se présenter au Conservatoire. Elle ne voulait pas être une charge pour sa famille et elle désirait même pouvoir lui venir en aide.

Quant à sa carrière théâtrale, je ne puis que vous renvoyer au livre où Edwige Feuillère, qui s'imposera dès son entrée au Conservatoire, nous expose ses ambitions, ses succès et ses déboires. En arrière plan de cette carrière qui fut éblouissante, il ne faut pas cesser d'avoir à l'esprit la nécessité où se trouvait la grande comédienne de faire face aux dures exigences d'une existence, longtemps vécue dans une mansarde, où elle devra subvenir aux besoins de ses parents vieillissants et totalement ruinés. Il lui faudra à cet égard sacrifier bien souvent son talent, voué à des tâches plus nobles, à des activités cinématographiques et à des pièces boulevardières dont la vanité ne lui échappait pas, mais qui firent d'elle une « vedette commerciale ». Du moins ces sacrifices d'amour-propre lui valurent-ils de pouvoir installer ses parents dans une propriété du Loir-et-Cher qu'elle acheta à leur intention et où ils vécurent une existence facile et heureuse.

La rencontre de Jean Cocteau en 1936 changera le cours de sa carrière et c'est dans « L'Aigle à deux têtes » que son talent de grande comédienne s'imposera en 1946 à l'attention générale. Puis, ce fut la rencontre de Jean Giraudoux dont elle incarnera plus tard « La Folle de Chaillot », après Marguerite Moreno et avec un égal succès.

Les représentations du **Soulier de satin** mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1943, furent pour elle une révélation. Barrault l'invitera à se joindre à sa compagnie en lui remettant **Partage de Midi** dont la première lecture la laissera « intoxiquée », car déjà elle portait en elle le rôle d'Ysé. Jean-Louis Barrault le lui offrira pour la création de la pièce. Elle le tiendra avec un tel talent que mon père en fut atteint entre « la chair et l'âme » et qu'il saluera en elle un « avènement ». Ici le livre reproduit une correspondance échangée entre l'auteur et son interprète. Riche d'une réputation désormais établie, il ne reste plus à Edwige Feuillère qu'à en recueillir les lauriers. Mais jamais le succès n'éblouira celle à qui auront fait défaut un mariage heureux et une vie familiale dans une demeure stable. Son mari, Pierre Feuillère, qu'elle avait rencontré aux moments les plus difficiles de son apprentissage, l'abandonnera très vite pour une seconde femme, et il se suicidera. En 1957 Edwige perdra son père qu'elle chérissait tendrement. Sa mère, très éprouvée par cette mort, lui imposera jusqu'à 88 ans une présence instable et tyrannique qu'Edwige supportera avec beaucoup de courage et de compassion. A la mort de sa mère, il ne restera plus à Edwige Feuillère, livrée à elle-même, qu'à liquider, brader, jeter et brûler « tout ce qui appartient désormais à un temps révolu ». La maison du Loir-et-Cher fut vendue. Les dossiers, les photographies et les lettres de son père furent brûlées. Toutes les armoires furent vidées. Face à la solitude où elle se retrouvera, Edwige Feuillère poursuivra sa carrière en évoquant des souvenirs et des rêves où elle veut voir sa « récompense » et sa « punition ».

Cela pourrait paraître triste, si je ne lui connaissais pas un certain sourire rassurant.

Pierre CLAUDEL.