



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 71, 1978 – 3, *Les Rencontres internationales claudéliennes de Brangues. Claudel et Victor Hugo*, p. 17-27

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15555-3.p.0025](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15555-3.p.0025)

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.

© 1978. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel, *Œuvres complètes*, tome 28, Commentaires et Exégèses (10), Texte établi par Pierre Claudel et Jacques Petit, N.R.F. Gallimard, 1978, 426 pages.

Voici donc, avec le tome 28 des *Œuvres complètes*, le dixième volume consacré aux Œuvres exégétiques, ce qui suffirait à démontrer l'importance des commentaires bibliques dans cette œuvre dont ils forment dès maintenant plus du tiers. A feuilleter cet ensemble de textes, on est frappé d'abord par son caractère composite : dans le temps, puisqu'il embrasse une période d'une cinquantaine d'années, de l'« Abrégé de toute la Doctrine chrétienne » (1906) à l'Excursus II du « Supplément à l'Apocalypse » (1954) ; dans les genres : aux exégèses succèdent ici les Essais théologiques, les « Figures » (la manière de « La crise du Lundi saint » rappelle celle de « Mort de Judas »), les poèmes, les lettres à divers correspondants, les préfaces et même les conférences ou causeries lues à la Radio. Pourtant on distingue vite deux groupes principaux : les textes de circonstances, les plus nombreux mais souvent assez brefs, reprenant la plupart du temps des thèmes connus (comme cette « Lettre à M. l'Abbé D. », sur l'obscurité de son œuvre, qui renvoie innocemment le lecteur en déroute aux lumières dégagées par « La Cantate à trois voix » !) et comportant de courtes méditations à propos d'ouvrages nouveaux, des prises de position polémiques sur les traductions modernes de la Bible ou sur l'orientation de la Science moderne, des effusions lyriques sur la Vierge ou sur le jour du Seigneur : ensemble qui nous montre un Claudel à l'écoute de son temps et surtout un patriarche respecté de qui chacun attend, sinon l'imprimatur, du moins la préface qui couvrira le nouveau livre de l'autorité du génie. Mais ce qui fascine, c'est l'autre versant, celui des « créateurs qui enfantent dans la nuit et dans la peine une chose que dans une large mesure ils ignorent » (281), le Claudel de la grande enquête sur l'Apocalypse, « Les Trois premiers Jours de la Genèse », « (Le) Lieu et (...) la Condition des Corps ressuscités », « La Théologie du Cœur ». Il s'agit bien d'une création en effet et d'une œuvre. Pas d'impression d'éléments composites ici, mais celle de la permanence d'une conception, d'une foi, la même référence à un texte souverain quoique obscur, avec le déploiement des mêmes hantises, des mêmes images, des mêmes rêveries.

Le texte inédit qui s'intitule « Du Lieu et de la Condition des Corps ressuscités » est un essai — ou plutôt un « poème » (241) — de la même veine que *L'Art poétique*. Son sujet est de ceux qui ont le plus hanté Claudel qui l'abordera sans cesse dans ses Commentaires futurs en s'excusant même parfois de cette obsession (voir OC, XXIII, 221, 227, etc.). On en trouve ici même l'expression renouvelée dans une note de la page 202 et dans l'indignation que soulèvent chez le poète les Bénédictins de Maredsous qui contestent le sens des versets de Job cités (236) : « Je sais que mon Rédempteur vit et que de nouveau je serai enveloppé de ma peau et que dans ma chair je verrai Dieu... » Ne pouvant suivre ici la démarche de l'exégète et du théologien, retenons ce souhait du poète, bienheureux captif d'une « composition harmonique » dans l'autre vie : « Oh, que nous voudrions déjà entendre le son

que sera pour nous l'existence de ces esprits qui nous sont accordés ! Je demande pour ma part qu'il y ait toujours dans ces immortelles harmoniques je ne sais quel élément évasif, à jamais irréductible au diapason ! Il n'y a de note délicieuse avec moi que celle qui est un peu fausse, et cette exquise réfraction à toute oreille imperceptible que la mienne ! » (240). De même, à propos de la « physique même de ce Sein qui sera notre futur séjour », le poète, loin de nous proposer des images qui suggèrent une passivité heureuse, souligne, comme plus haut l'imperceptible dissonance, ici la tension et l'élan : « Le terme de Ciel, celui d'*Eaux*, qui, au dire de quelques pères, désigne la même réalité, ne suggèrent à l'esprit que des similitudes : transparence, subtilité, plasticité, inaptitude intrinsèque à la borne. Là le mouvement vient d'un seul côté et nous serons, comme des poissons qui toujours font tête au courant, à jamais impuissants à triompher, au sein de l'élément divin et de la source première, d'une ineffable résistance ! » (254).

Un autre texte inédit de la même époque, « Les Trois premiers Jours de la Genèse », s'attache particulièrement aux « Eaux mystérieuses », « ces Eaux transcendantes au sein desquelles la Création fut opérée » (268), (celles où l'Ange Gardien attire Prouhèze et où reviendront les « corps glorieux ») et rappelle, à propos de la création de la lumière, la cause du drame du Monde, « l'étonnante vision de l'Homme-Dieu encore enclos dans ces ombres du Conseil divin » (271), qui provoque l'indignation de Lucifer.

« La Théologie du Cœur » concentre en un essai très dense les nombreuses méditations du poète sur le thème de la Respiration et de la Circulation du sang.

Enfin nous arrivons — chronologiquement, car le volume les propose en tête — aux deux commentaires sur l'Apocalypse : « Supplément à mon livre sur l'Apocalypse » (Excursus I, 113 pages), « Supplément à l'Apocalypse, Excursus II » (100 pages). Claudel est parti en 1928 dans l'étude de la Bible avec la « Rêverie sur l'Apocalypse », il se trouve que son entreprise se clôt en 1954 avec ce nouveau retour à l'Apocalypse, la dernière rêverie qu'il ait poursuivie sur le texte sacré puisque son « Isaïe dans le mot à mot » que la mort viendra interrompre n'était que la copie d'un état antérieur. Ces deux Excursus comprenant chacun deux versions, on peut dire que Claudel est revenu huit fois sur cette « Révélation » mystérieuse. Il a, dans ses commentaires précédents, tenté d'embrasser le texte de saint Jean dans son ensemble. Il ne revient, dans le premier Excursus, que sur les chapitres 14 à 21 de l'Apôtre (les sept Coupes, la Femme écarlate, la sortie du Verbe de Dieu, Satan lié, Terre nouvelle et ciel nouveau) et dans le second que sur les chapitres 8 à 11 — avec un subtil retour en arrière sur 6 et 7 — (les Sceaux, les sept Trompettes). Il déclare s'attacher plutôt cette fois, et à propos de ces chapitres, à une interprétation morale des catastrophes cosmiques qui se succèdent (p. 15, 33 sq., etc.) : il s'agit essentiellement, dit-il, du problème du Mal, c'est « l'intervention de Satan dans les affaires de ce monde à laquelle j'ai consacré mon premier *Excursus* » (161), le deuxième nous proposant « l'épiphanie de Satan » (195). C'est peut-être pour rester fidèle à cette interprétation morale que Claudel a détaché du premier Excursus un morceau important, « le Mal avant le péché

originel », qui orientait son commentaire dans le sens du drame métaphysique, de la lutte engagée avant la Création du Monde entre Dieu et Satan. Pourtant, l'obsession de ce drame cosmique du Salut reparait à chaque instant, et plus particulièrement à la fin du premier Excursus où le poète, après avoir interprété la « ligature » de Satan comme la « conclusion de l'épopée chrétienne » (93), se laisse aller de nouveau à une rêverie sur le spectacle « du ciel astronomique », « l'Arbre de Jessé » d'où sort « l'héritier de l'univers », « donneur de sang (...) qui insère son artère à la veine d'une Humanité empoisonnée par le péché » (101-105). Puis l'histoire s'achève et tout s'immobilise comme un livre : « Le monde sera dissous à la manière dont on dit d'un problème qu'il est résolu. Il arrivera au poème (...) d'être tellement achevé qu'il ne sera plus possible d'y rien soustraire ou ajouter » (108). Reste la Résurrection des morts pour conclure « cette épopée du salut » (111).

Cependant, dans le premier Excursus et surtout dans le second se fait jour, nous semble-t-il, une attitude nouvelle du poète devant le problème du Mal et les catastrophes qui le traduisent, la lassitude et l'angoisse, qui aboutissent à une question désabusée : « Ce ne sont que menaces, persécutions, humiliations, catastrophes, convulsions de la nature et de la surnature, en sorte qu'on se demande ce que le Jugement dernier préfiguré à chaque page pourra apporter de nouveau. Il est vrai que le bon Dieu entouré de Sa cour ne cesse pas de siéger là-haut, aux cintres, dans l'outre-mer et la pourpre, et que de grands cris d'enthousiasme ne cessent de le célébrer, tandis qu'une fumée noire monte vers Lui de cet abattoir en bas où le sang ruisselle de son image égorgée. Mais à côté de l'apocalypse du Mal, pourquoi ne nous montre-t-on pas l'apocalypse du Bien ? » (17). Et plus loin : « Toujours l'iniquité ! Rien n'a changé depuis les jours du Déluge ! Toujours, succédant à d'affreux vestiges, cette perspective devant nous de désastres et de fléaux, toujours cette alternative devant nous sans cesse renaissante de crimes et de châtements ! Est-ce là le salut, est-ce là cette grande joie que le Fils de Dieu est venu apporter à la terre ?... » (42). La même question reparait dans le second Excursus, reprenant en écho celle des victimes dont parle saint Jean (VI, 10) : « Jusques à quand, Seigneur ? » avec une répétition pathétique : « Jusques à quand ? » (195). Un encouragement arrive, timide : « Paix ! patience ! dit Dieu. (...) Vous me servez (...) Paix ! dit Dieu. Patience ! dit Dieu. Le moment n'est pas encore venu, chers enfants, que Je vous possède dans une âme et dans un corps. Il est le vôtre et pas encore le mien. Patience, patience, martyrs de la temporalité ! » (197), puis c'est le retour apaisé et la réponse à la question : « Le temps est devenu l'instrument même de la grande entreprise de rédemption qu'Il a engagée. Jusqu'à ce qu'elle ait reçu achèvement. *Voici que Je suis avec vous tous les jours jusqu'à la consommation des siècles. Avec vous dans la patience, avec vous dans la tribulation, la « grande tribulation ». Cum ipso sum in tribulatione* (Ps, XC, 19). *Jusqu'à ce que... Jusqu'à ce que aient leur plein et les conservateurs d'eux et les frères d'eux et les ceux qui doivent être mis à mort comme eux.* » (199).

Ainsi, nous semble-t-il, dans ces derniers commentaires, si l'on vérifie la permanence des mêmes certitudes, identiques depuis la conversion, si l'on

retrouve les mêmes hantises exprimées par les mêmes images dominantes (la respiration, la circulation du sang, les Eaux, la voix, la musique, etc.), on peut aussi découvrir à une certaine profondeur des ruptures et des failles (1) qui donnent à une « épopée » jugée parfois « triomphaliste » sa nuance de pathétique et d'inquiétude humaine.

Michel MALICET.

Paul Claudel. — *Protée*, introduction, variantes et notes ; un vol., Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, les Belles-Lettres, 1977.

Les éditions critiques d'œuvres de Claudel, précédées d'abondantes et substantielles notices, dans les « Annales littéraires de l'Université de Besançon », continuent de paraître et, cette fois-ci, c'est *Protée* qui nous est offert par les soins de M. Michel Autrand.

Il faut à la fois l'en remercier et l'en féliciter. L'en remercier d'abord parce que, une fois de plus grâce à lui nous pénétrons dans l'atelier du maître et nous pouvons regarder par-dessus son épaule au fur et à mesure qu'il écrit. Je ne sais s'il aurait aimé ça. J'en doute. Mais plus rien désormais n'échappe au regard investigateur de la science. Il se serait sans doute fait une raison. Pour nous en tout cas, c'est d'un immense intérêt. Nous voyons comment un chef-d'œuvre se bâtit et se déconstruit pour être bâti de nouveau. Car Claudel, on le sait, est revenu sur presque toutes ses œuvres et n'a cessé de les reprendre. Il en alla ainsi pour *Protée*.

Quoi de plus beau donc, et de plus passionnant que de voir l'œuvre chercher, puis trouver sa forme qui n'est, du reste jamais, la forme définitive ? Il y a un état dernier, mais non un état définitif. Et de même il y a un point où la recherche s'arrête parce qu'elle a traité tous les matériaux qui lui étaient donnés. Mais il y a un au-delà de ce point : ce dont on ne peut plus rien dire, à la naissance de la parole du poète. Peut-être tout l'intérêt du travail est-il de nous faire toucher ce point, de nous le faire sentir, car c'est ici que gît le mystère, ce qui ne peut plus être dit.

Voilà de quoi il faut féliciter M. Michel Autrand : il a dans son ample et magistrale Introduction, cerné *Protée* d'un trait si sûr et si ferme que rien de ce qui pouvait être saisi ne lui a vraiment échappé. Si par exemple il est impossible de dire avec une rigoureuse précision à quel moment de 1913 « en Allemagne » Claudel a écrit *Protée* M. Michel Autrand est du moins parvenu à une précision suffisante pour qu'on puisse affirmer que cette œuvre fut bien un « poème d'été », très proche de cette « heure qui est entre le printemps et l'été ». Et puis en Allemagne, à Francfort, loin, très loin de cette mer qui était pour le poète un élément naturel et dont il gardait la nostalgie.

Mais en Allemagne aussi pour une tout autre raison, plus positive ; parce que la bonhomie allemande que Claudel éprouvait un an avant la guerre de 1914 était empreinte de cet humour, de ce *Witz* qui fait toute la singularité de *Protée* à cette date. L'autre « farce lyrique », *L'Ours et la Lune*, n'existe pas encore. Il ne sera écrit qu'en 1914 à Rio de Janeiro, un endroit où Claudel séparé des siens, fut très malheureux. Il y écrivait *La messe là-bas*.

(1) Voir également la page 169 sur la liaison de la mort et de la luxure.

Si l'on s'efforce de saisir et de mettre en évidence le lien qui unit une œuvre à son auteur, ces questions de date sont très importantes. Quand Claudel a écrit *Protée* il venait de perdre son père et de faire interner sa sœur Camille. C'est alors que la force comique se donne en lui libre carrière. M. Autrand l'a fort bien vu et suggéré. Pour nous faire mieux comprendre encore le lien entre le comique et la douleur il rapproche fort justement de la « Dédicace » du premier Théâtre, si amère, le rire bondissant de *l'Endormie*.

Du reste ce n'est pas seulement, ni même surtout une question de date. Le rire sort des profondeurs mêmes de l'être, quelles que soient les circonstances. Sur le rire de Claudel, sur sa nature, sur cette joie essentielle dont il était l'émergence, M. Autrand a groupé des textes et des témoignages qui font de cette Introduction entre autres choses l'un des plus précieux recueils de *Claudeliana* que je connaisse.

D'autre part la composition de la première version de *Protée* coïncide avec le moment où Claudel commence à être joué par Lugné-Poe. Moment bref, qui sera brutalement interrompu par la guerre. Mais c'est un moment d'intense activité dans tous les domaines. Claudel retourne aux Grecs, dont il avait plus ou moins interrompu la lecture ; il creuse la théologie, celle en particulier des corps glorifiés et il s'initie, aussi bien à Paris qu'à Hellerau, aux réalités de l'exécution dramatique. Toute son optique en est transformée dans la joie et ce sera encore de cette transformation que témoignera, à sa manière, la seconde version de *Protée*, qui fut, elle, presque totalement écrite en mer, en 1926, quand Claudel se rendit au Japon par la vieille voie traditionnelle, celle qu'il avait plusieurs fois parcourue autrefois quand il était en Chine. L'Océan Indien de *Partage de Midi*.

A la vérité il n'est pas possible de rendre compte ici dans le détail de la merveilleuse richesse de cette Introduction. Aucun aspect de l'œuvre n'y est laissé de côté et l'on s'aperçoit alors qu'il est impossible de toucher sérieusement à un poème de quelque importance sans que tout le reste doive être invoqué à l'appui. Rien n'est isolé dans ce vaste édifice. Claudel est toujours tout entier dans tout ce qu'il écrit et il n'a pas fallu à M. Autrand moins que tout Claudel pour introduire à *Protée*.

Nous avons donc là, à propos de *Protée*, qui est tout autre chose qu'un prétexte, mais le sujet même partout présent, de cette étude minutieuse et ample, un traité qui pourrait presque être une Introduction à l'ensemble de l'œuvre. Mais d'avoir pris *Protée* comme point de mire a permis à M. Autrand de faire quelques remarques originales et pertinentes. A propos de *Protée* il évoque très justement les réflexions de Claudel sur les dernières pièces de Shakespeare : « A travers les œuvres de la maturité, œuvres magnifiques, nous arrivons à ces drames qui sont presque le sommet de l'esprit humain, les cinq derniers drames de Shakespeare qui sont une œuvre étonnante de poésie presque surnaturelle : *Cymbeline*, *Le Conte d'hiver*, *La Tempête*. » (*Mémoires improvisés*.) Et plus loin il évoque « une espèce de vision béatifique qui rappelle celle de Beethoven ».

Entre les deux *Protée* il y a eu *Le Soulier de satin*. Personne n'a mieux vu que M. Autrand l'étroite parenté qui les unit. Je souhaiterais qu'il fût appelé

à faire sur *Le Soulier* un travail analogue à celui qu'il vient de consacrer à *Protée*.

Jacques MADAULE.

Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit. — « *L'Otage* » de Paul Claudel. Introduction, variantes et notes. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris, les Belles-Lettres, 1977.

On a déjà beaucoup écrit sur *L'Otage*. Il manquait néanmoins de ce drame, à côté d'innombrables exégèses, une édition critique et commentée. Cette lacune est désormais comblée grâce à Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit qui, après avoir précédemment publié, dans la collection des « Archives des Lettres Modernes », une série d'*Études sur la Trilogie de Claudel* dont le premier volume était consacré aux sources, à la genèse et au sens de *L'Otage*, en présentent aujourd'hui une interprétation personnelle, accompagnée d'un minutieux établissement du texte.

Sans écarter les interprétations traditionnelles, historiques ou religieuses, auxquelles a donné lieu *L'Otage*, Jacques Petit en propose une « lecture » originale, éclairant en particulier la thématique du Père et plus précisément du « Père humilié ». Si l'on assimile en effet le Pape et le Roi au Père, ainsi que le drame et la tradition le suggèrent, il est clair que ces deux figures y sont également bafouées. Le « Saint Père » est l'otage à la fois des deux partis ennemis. En enlevant le Pape et en défiant Dieu, Georges est doublement rebelle au Père : aussi bien le Roi — par le fait du Dauphin — l'avait-il privé de sa femme et le dépouillera-t-il, plus tard, de son titre et de ses biens. Lui-même est pour Sygne, ainsi que Badilon, un père impuissant, néfaste et frustré. Turelure est parricide autant que régicide : et *Le Pain dur* renversera les rôles en renouvelant la situation. Quant au Roi, chassé par la Révolution, il ne sera « restauré » qu'au prix de sa liberté, de son autorité, de sa dignité. Dans *L'Otage*, où le « Nom-du-Père » — ou ses substituts : le sang, le baptême ou la race — est constamment invoqué pour être aussitôt offensé, se manifeste ainsi comme une obsession de la paternité détruite ou déçue. Sans contester la portée du drame historique et mystique, et sans effacer les ombres ou aplanir les contradictions, cette lecture a le mérite éminent de révéler une violence instinctive et de mettre en valeur un « thème obsédant » qui non seulement relie profondément *L'Otage* aux deux volets suivants de la Trilogie, mais qui l'insère étroitement dans la dialectique ininterrompue de la révolte et de l'usurpation dont on peut relever les traits permanents de *Tête d'Or* ou *Soulier de Satin*.

L'examen des variantes est aussi riche d'enseignements. Il n'est pas indifférent de savoir que la scène initialement prévue pour ouvrir le drame était l'entrevue de Georges et du Pape : à un débat d'idées trop sévère et abstrait, Claudel, en bon ouvrier, a préféré une exposition plus dramatique et plus humaine. Il est significatif aussi qu'il ait substitué le nom de Coufontaine (écrit d'abord Coudfontaine) à celui de Séfontaine : l'allusion personnelle et sentimentale à la ferme de Bellefontaine et à l'abbaye de Sept-Fons a été sacrifiée à un symbole exprimant clairement la reconstitution du domaine et des biens dispersés. On saisit aussi sur le vif le travail de composition qui conduit le

dramaturge à renforcer, au fil de la rédaction, le caractère énigmatique et menaçant du dialogue, et à préciser la physionomie matérielle et morale de ses personnages (misère et claudication de Turelure, endurcissement de Sygne irréductiblement raidie dans son refus de pardonner et de prier).

Les notes éclairent avec précision les multiples allusions bibliques, historiques ou pseudo-historiques insérées dans le texte. Une bibliographie résume enfin brièvement l'orientation des ouvrages essentiels consacrés à *L'Otage*. Cette édition critique apparaît donc au total comme un ouvrage incontestablement utile et substantiel, digne en tout de la collection sérieuse à laquelle il appartient, et qui ne manquera pas d'apporter aux lecteurs avertis, outre un solide instrument de travail, une série de vues originales et stimulantes.

Michel LIOURE.

Paul Claudel - François Mauriac, *Chroniques du Journal de Clichy*. Claudel - Fontaine, Correspondance. Textes établis et annotés par François Morlot et Jean Touzot. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris, les Belles-Lettres, 1978.

A la gloire littéraire de Claudel et de Mauriac les *Chroniques du Journal de Clichy* n'ajoutent pas le poids d'un flocon de neige. Tout au plus permettent-elles de pressentir le polémiste violent que Claudel aurait été, s'il l'avait voulu, dans la ligne de Louis Veuillot et de Léon Bloy, et « l'athlète complet du journalisme » (1) que Mauriac voulut être et fut plus tard avec éclat. En revanche, elles éclairent au mieux la question qui fut au cœur de la vie spirituelle des deux écrivains : comment l'artiste que l'inspiration convie à une haute solitude peut-il accomplir le précepte évangélique de la charité envers le prochain ? L'abbé Fontaine fut pour l'un et l'autre l'occasion, qu'ils considérèrent comme providentielle, d'une réponse momentanée.

Claudel, sans confesseur depuis la mort de l'abbé Villaume, admire en l'apôtre des chiffonniers de Clichy l'accord de la culture théologique et du zèle pour les enfants de Dieu les plus déshérités. Goût intellectuel et vie apostolique, loin de se contrarier, se fécondent mutuellement, sous-tendus par l'oraison, en cet homme exceptionnel. Il est de ceux qui pensent que la vraie culture prépare aux vrais contacts. Il estime normal, contrairement à ce que plus d'un juge, qu'un temps supplémentaire d'étude soit accordé aux prêtres destinés aux milieux populaires. Il est revenu du Collège Romain avec « une théologie assez forte pour apercevoir ce qui sonne mal » en certains écrits (2). Il sait que le concret est au fond, l'abstrait en surface, et que rien n'est pire que la vulgarisation de l'abstrait. Il ne cède pas à la dichotomie ruineuse qui conduit trop souvent à la juxtaposition dans l'Eglise d'une pastorale sans théologie et d'une théologie sans pastorale. Il ne fréquente pas les cercles littéraires, mais il a reçu les confidences ultimes de Huysmans ; il accueille dans son presbytère Lucien Descaves, le biographe de Marceline Desbordes-Valmore ; il est en relation avec Louis Massignon, par qui il connaît Claudel.

Pour séduire en vue de Dieu l'intellectuel, l'artiste ou le poète qu'habite l'orgueil de créer, rien de tel que l'affirmation, humblement vécue dans la

(1) Jean Touzot, *Cahiers François Mauriac I*, Grasset, 1974, p. 87.

(2) *Chroniques du Journal de Clichy*, p. 108.

longueur des jours et la monotonie des tâches, du primat de la charité. Surtout quand ne l'accompagne aucun mépris en forme de ressentiment, mais au contraire une admiration franche, pour l'art et la philosophie à quoi l'on a renoncé et où l'on sait bien qu'on aurait pu faire soi-même brillante figure. L'abbé Fontaine sans doute apparut tel à Claudel que rongeaient à cette époque le sourd remords d'être un « mauvais chrétien ». On sait qu'il ne s'est jamais pardonné tout-à-fait de n'être pas bénédictin. Une note du *Journal*, en novembre 1912, est très amère : « Passé en revue avec consternation tous les gens à qui j'ai fait tort, en me faisant illusion à moi-même... Ai-je vraiment vécu en chrétien depuis ma conversion ? Si tous mes actes et mes pensées étaient inscrits, en quoi cette vie d'un chrétien diffère-t-elle de celle d'un homme qui ne l'est pas ? Quelle faiblesse ! quelle complaisance au mal ! quelles rechutes continuelles ! C'est si triste que c'est amèrement comique. » (3) Quelques mois plus tard, en mai 1913, il compare sa vie à celle d'Ozanam : « La vie d'Ozanam et la mienne ! Quelle suite d'un côté, quel sérieux, quelle attention ! Et de l'autre quels hasards, quel décousu, quel débraillé, quel gaspillage, quelle négligence de mes devoirs, quel oubli des pauvres ! » (4)

Ce qu'il se dit à lui-même, Claudel le confie à l'abbé Fontaine. Son humilité n'est pas feinte : « Priez pour mon âme éclopée et désordonnée. » (5) « Ma vie (est) partagée entre l'Eglise qui me tient par la main et tous les prestiges et les délices de l'art qui m'entraînent ailleurs. » (6) « Il aurait mieux valu pour moi que je fusse ce moine sourd qui sonnait les cloches à Ligugé... Quel compte j'aurai à rendre à Dieu de toutes les grâces que j'ai reçues ! » Ceci surtout : « Quelle difficulté de ne pas confondre l'inspiration divine avec ces souffles qui viennent d'ailleurs ! » (7) « Seule une règle sévère et la direction d'un supérieur auraient pu faire quelque chose de moi. » (8) Quand Massignon lui annonce ses fiançailles, il est déçu. Il avait espéré que son ami serait le prêtre qu'il n'a pas été. Et il ne se retient pas de le lui dire. Mais en revanche, quelle admirable vie que celle du curé des chiffonniers ! « Que je vous envie tout le bien que vous faites ! Ah ! laissez-moi tenir un pan de votre soutane. » (9)

Quand l'abbé Fontaine lui propose de mettre sa plume au service du *Journal de Clichy*, Claudel accepte donc, « heureux de faire un peu de "milice" pour l'Eglise » (10). Ce n'est pas que « ce genre de littérature me ravisse, écrit-il à Massignon, mais enfin je la prends comme une mortification » (11). « Mes répugnances sont grandes. » (12) Il prend le parti de les vaincre, et il envoie ponctuellement des textes vengeurs, secrètement content malgré tout de pourfendre à sa manière les Homais de la banlieue.

(3) *Journal*, Pléiade, 1968, t. I, p. 240.

(4) *Ibid.*, p. 254.

(5) *Chroniques*, p. 122.

(6) *Ibid.*, p. 137.

(7) *Ibid.*, p. 138.

(8) *Ibid.*, p. 145.

(9) *Ibid.*, p. 106.

(10) *Correspondance Claudel-Massignon*, DDB, 1973, p. 182.

(11) *Ibid.*, p. 173.

(12) *Ibid.*, p. 179.

L'entreprise est difficile, et Claudel sait bien qu'en entendant dialoguer Homais et Bournisien, on hésite à décider si à une certaine profondeur de bêtise il y a, ou non, des degrés. L'abbé Fontaine, lui aussi, le sait, et qu'un dialogue entre Homais et le curé d'Ars ne saurait être un jeu littéraire auquel se serait risqué Flaubert. Le christianisme n'est pas une religion de professeurs ; il faudrait pouvoir parler sur le même ton à des intellectuels et à des chiffonniers. L'amalgame ne simplifie pas les choses, qui « groupe à droite les " curés ", les cléricaux, les réactionnaires, les nostalgiques de la monarchie, mais aussi des républicains socialement assez avancés ; à gauche les radicaux, les socialistes, les anticléricaux, les francs-maçons, les instituteurs » (13). Claudel a-t-il mesuré les périls d'une petite guerre journalistique où foisonnent les risques de confusion ? Les travaux théologiques qu'il poursuit à cette époque sur les anges et le « lieu » des corps glorifiés le préparent mal, en dépit de son métier de diplomate, à l'analyse de situations politico-religieuses où cléricisme et anticléricisme s'engendrent réciproquement. Gardons-nous de peser les jugements de Claudel dans le *Journal de Clichy* — à commencer par ses à-peu-près sur Rousseau — avec les balances qui sont aujourd'hui les nôtres. Le poète est sensible, hypersensible, aux « terribles responsabilités qui incombent actuellement à tout ce qui tient une plume », surtout quand ce « tout » multiforme est l'homme « de l'autre bord » qui menace sa chère Eglise. Il est sans nuance pour qui est sans nuance, et quelquefois injuste envers qui est sans justice. Les profonds discernements claudéliens, où s'équilibrent merveilleusement la foi, la raison, le cœur et le goût, ce n'est pas dans les coups de poing polémiques du militant occasionnel qu'il les faut chercher. Cependant certaines idées prophétiques sur l'éducation, la famille, le travail, l'argent, sont ici sommairement proposées ; elles seront reprises et développées beaucoup plus tard dans les *Conversations dans le Loir-et-Cher*.

Claudiel et Mauriac, si différents par ailleurs, sont semblables en un point : leur foi se voudrait militante et ne l'est pas. Si Claudel se reproche en termes explicites d'avoir déserté Ligugé, Mauriac regrette, sans doute plus qu'il ne le dit, de n'être resté qu'un temps très bref dans la famille spirituelle du Sillon. Apprenant à Florence la mort de Sangnier, il écrit dans le *Figaro* du 5 juin 1950 : « Il nous rendait sensible à notre responsabilité en tant que fils d'une certaine classe. » Dix ans plus tard, dans le *Nouveau Bloc-Notes* : « Si Sangnier m'avait choisi, peut-être l'aurais-je suivi, peut-être ma vie eût-elle été différente. Mais il s'y connaissait en hommes, ce pêcheur d'hommes ; il avait dû au premier regard discerner que je n'étais pas du bois dont on fait les militants. Les " intellectuels " n'avaient pas la cote au Sillon. Un petit barrésien de mon espèce était suspect avant d'avoir ouvert la bouche. » (14) Du moins son passage au Sillon aura retenu Mauriac d'être jamais un « privilégié tranquille ». Sa collaboration au *Journal de Clichy* ne dura qu'un peu plus de quatre mois. Il a saisi l'occasion qui s'offrait de quelques exercices journalistiques préli-

(13) *Chroniques*, p. 12.

(14) *Ibid.*, p. 106.

(15) *Le Nouveau Bloc-Notes*, Flammarion, 1961, p. 336.

Les corrections de cet article sont sans doute le dernier travail auquel se soit consacré le P. Varillon ; en effet, nous les avons reçues le jour même de sa mort.

minaires. Dès après la guerre, au *Gaulois*, il fera mieux, avant que de devenir en cet art mineur, lui grand artiste, un champion.

François VARILLON.

AUTOUR DE TROIS ŒUVRES LYRIQUES DE CLAUDEL

LES CHOÉPHORES ET LA DANSE DES MORTS A STRASBOURG

Claudél a parlé haut et clair au Palais des Fêtes de Strasbourg. Il est vrai que les deux œuvres écrites avec la collaboration de Darius Milhaud et Honegger, « Les Choéphores » et « La Danse des Morts », ne pouvaient que réveiller les âmes, remuer les consciences.

Ce concert, qui groupait au total deux cent vingt jeunes dont la moyenne d'âge atteignait vingt ans, est né de la collaboration de deux institutions : Université et Conservatoire.

Dans « Les Choéphores », les instrumentistes du Conservatoire National de Strasbourg ont multiplié les intentions, accentué le côté rutilant de l'ouvrage, déployé une énergie qui n'avait d'égal que la tendresse. Eschyle, lui-même, n'a pas résisté à ce bain de jouvence ; l'œuvre a été rajeunie par des exécutants soucieux d'affirmer la vitalité de l'instinct, la spontanéité de l'expression.

Jean-Sébastien Béreau, véritable réactif sonore, a dirigé avec précision, âpreté, intelligence, la partition aux multiples facettes de Milhaud. Le texte de Claudél semblait projeté, miraculeusement, dans l'espace par Marianne Rudloff, qui a entraîné dans son sillage les accents pathétiques d'Odile Pietti, soprano, et Simone Codinas, mezzo-soprano. Armand Maclane qui chantait le rôle d'Oreste, s'est imposé d'une façon péremptoire, dans un débat où la conscience s'est exprimée à haute voix.

Interprétation enflammée également avec « La Danse des Morts ». Néanmoins, le découpage de l'œuvre et le ton prophétique du texte biblique, ont rendu l'atmosphère plus sereine.

La Chorale universitaire d'Erwin List a profité de ce repli de l'orchestre pour affirmer sa profonde musicalité, pendant que Jean-Simon Prévost illustrait verbalement la vision d'Ezechiel et les fragments de Job. L'enthousiasme était bien au rendez-vous ce soir-là avec Claudél ; personne ne semblait « dépositaire » de la tendresse ou de la passion. Ce gigantesque « raz de marée » a secoué le joug de toutes les inerties. La communication s'est opérée, en passant par toutes les étapes de la « hiérarchie » musicale.

La réaction spontanée du public a démontré que le « frisson », hérité par l'ensemble vocal et instrumental, avait également parcouru la salle, et trouvé des prolongements chez les auditeurs.

M. Marc Honegger, directeur de l'Institut de Musicologie de Strasbourg, assisté par Mme Honegger, n'a rien laissé au hasard. Son action intensive a contribué à assurer le succès du concert.

M. Jacques Béguin, recteur de l'Académie de Strasbourg, chancelier des Universités, a présidé cette soirée qui s'est terminée par une brillante réception

au Rectorat. Parmi les invités, on notait la présence de Mme Madeleine-Darius Milhaud, venue à Strasbourg pour la circonstance.

Emile LELOUCH.

JEANNE-D'ARC AU BUCHER A DUSSELDORF

Nous avons reçu d'Edwin-Maria Landau la lettre suivante :

Zurich - Vendredi Saint

Chers amis,

Je suis encore ému et enthousiasmé par la représentation de « Jeanne d'Arc au Bûcher » que j'ai vue et entendue il y a une semaine au Deutsche Oper am Rhein à Düsseldorf.

En effet, le metteur en scène Gerhard Westphal s'est assuré d'avance un succès complet en se fiant à la seule lettre du texte de Claudel et en se laissant inspirer par les images et la fantaisie du poète, sans chercher à s'imposer lui-même. Une mise en scène d'un seul jet, réfléchi dans tous ses détails, nullement recherchée pour être originale. Et pourtant !

Tout l'oratorio s'est déroulé sur un grand plateau nu, réduit aux plus strictes exigences. A l'ouverture, le grand chœur était déployé sur une estrade qui s'élevait jusqu'aux cintres ; puis les choristes — une centaine — se sont mis en mouvement et ont participé aux jeux de scène. Au premier plan, une tribune de trois marches et le poteau. Cependant, Jeanne — Sonja Sutter — n'y était pas attachée et je crois que c'est un avantage. Westphal m'a dit qu'on n'y avait pas renoncé sans avoir tout essayé auparavant. Dans un jeu retenu et très sobre, avec une parfaite diction sans le moindre pathétique faux et pourtant une grande émotion, Sonja Sutter correspondait parfaitement à l'image que Claudel s'était faite de Jeanne ; Bruno Dallansky dans Frère Dominique, également.

Toutes les indications scéniques, toutes les images de ce beau texte étaient parfaitement réalisées et évoquées. Le chœur était complété par un groupe d'enfants. Pour la nuit de Noël toute la scène était couverte de draps blancs animés par un jeu de ballet. Entre une double haie formée de jeunes filles tenant une lanterne, s'avancait le cortège de la cour accompagnant le Dauphin, cortège constitué par des enfants en costumes s'avançant au rythme de la musique sur des petits chevaux de bois. Déjà, pour le jeu de cartes, Westphal avait eu recours à des enfants qui s'échappaient des jupes des reines.

Je ne finirais pas si je voulais donner tous les détails. Le décor étant réduit au maximum pour ne pas encombrer la scène, tout prenait couleur grâce aux costumes superbes et d'une grande fantaisie dessinés par Liselotte Erler.

Le final — comme pour l'ouverture — s'est joué devant le chœur disposé sur des gradins.

Au pupitre, Alberto Eredo a magistralement dirigé l'orchestre et les chœurs préparés par Winfried Macziewski. Il faut ajouter que le Deutsche Oper am Rhein dirigé par le Dr Grischa Barfuss dispose de grands moyens, mais il a fallu le talent de Gerhard Westphal pour obtenir une aussi complète réussite. L'accueil du public a été enthousiaste.