



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 75, 1979 – 3, *Les Mémoires de Stanislas Fumet*. Jean Charlot, p. 25-30

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15549-2.p.0033](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15549-2.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.

© 1979. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Claudiel Studies, vol. IV, n° 1 (1977) : « Claudiel and Gide revisited ».

Cette livraison reprend à neuf, avec la sérénité qu'assure un recul de trente ans, une question faussée à l'époque par des partis pris opposés. On sait que la *Correspondance* entre Claudel et Gide, publiée du vivant de ceux-ci (1946), loin de favoriser une réconciliation ultime, déclencha chez les partisans de l'un et de l'autre un assaut de griefs vengeurs : lequel avait provoqué la rupture ? le zèle abusif de Claudel ou l'immoralité de Gide ? — Le Dr Nagy récuse d'emblée cette polémique et démontre qu'une telle amitié se trouvait d'avance vouée à l'échec. La nature protéiforme de Gide, caressant tour à tour la tentation religieuse et les mirages de l'instinct, ne pouvait tolérer les injonctions de Claudel, et celui-ci, violemment tendu vers sa propre unification, ne pouvait accepter ce refus de choisir. (Le thème de Protée ne sera pour lui qu'un jeu littéraire, en marge du sérieux de sa vie.) Le *Journal* de chacun d'eux confirme cette analyse, ainsi que les témoignages de leurs amis (F. Jammes, R. Martin du Gard et « La Petite Dame »). La querelle ouverte sur les mœurs recouvrait donc une incompatibilité d'un ordre plus fondamental.

Suivent deux autres témoignages : celui de Georges Duhamel (transmis par le Pr. Urbain Blanchet) souligne l'accent prophétique de Claudel dans son hostilité au totalitarisme, qu'il soit le fait de Staline ou de Hitler. Le lecteur ne peut s'empêcher de confronter l'espérance du poète-diplomate au « passéisme » de l'auteur des « Scènes de la Vie Future ». Le plus « entêté » des deux n'est pas celui qu'on pense, comme le suggère une note de l'éditeur ! Par contre, l'article de Jean-Claude Renard sur ses relations avec Claudel (1938-1945) et avec Gide (1948) s'avère beaucoup plus chaleureux mais il est assez triste de constater que les deux « maîtres » (septuagénaires, il est vrai) éprouvaient quelque peine à répondre à l'attente d'un jeune et fervent écrivain.

Une autre approche de l'antagonisme entre Claudel et Gide peut à juste titre être recherchée dans leurs lectures respectives de Rimbaud. Bien que l'un et l'autre aient accueilli son œuvre comme une délivrance, Mrs Catherine Savage met en relief un irréductible contraste : tout ce que Claudel a interprété, dans l'aventure rimbaldienne, comme autant de signes de quête mystique (l'appel à une « autre vie », la métamorphose des sensations, l'expérience du « désert »), Gide l'a vécu en termes concrets de révolte contre l'ascèse chrétienne et de « dérèglement des sens », bien que sa tentative dionysiaque ait été freinée par son esprit critique et récupérée au niveau de l'art. Quant à leurs divergences concernant les mœurs ou la conversion (présumée) de Rimbaud, elles découlent logiquement de ces attitudes incompatibles.

C'est dans l'œuvre créatrice des deux écrivains que M. Vinio Rossi et M. Alfred Cismaru poursuivent la confrontation. La figure d'Eratô dans les *Cinq Grandes Odes* et celle d'Angèle dans les premiers écrits de Gide, envisagées comme des variantes du modèle de Béatrice, peuvent servir de critère pour cerner les relations de Claudel et de Gide avec eux-mêmes, avec le Monde et l'autre, puis avec Dieu : Angèle cristallise la tentation narcissique, alors qu'Eratô mène à l'ouverture vers l'Autre et, de là, vers le Monde et Dieu. — De même, Alissa meurt dans le désespoir devant une « Porte » non seulement étroite mais fermée (car Gide ne croyait pas assez fort que la Foi pût l'ouvrir) tandis que la noire Mara force l'entrée du Royaume, fût-ce par des voies criminelles, puisque ce sont les « violents » qui l'emportent.

Pour en revenir au terrain de l'histoire, M. Stuart Barr analyse la double attirance de Jacques Rivère vers l'une et l'autre personnalité, qu'il éprouve comme complémentaires : « *J'ai passionnément cherché* », dit Gide. — Et Claudel répond : « *J'ai trouvé* ». Ainsi j'accorde en mon amour leurs deux voix — conclusion toute subjective, que les faits devaient démentir. Quant à M. Cotnam, il apporte au travail de Robert Mallet concernant les premiers rapports entre Claudel et Gide (1891-1909) tous les compléments accessibles pour faire le point actuel de la question.

J. de LABRIOLLE.

(Paris III)

Women and the feminine Principle in the works of Paul Claudel. Ann Bugliani. Studia Humanitatis. Edition José Porrúa Turanzas, S.A. Cea Bermudez 10. Madrid-3.
Les femmes et le principe féminin dans l'œuvre de Paul Claudel.

Dans cet ouvrage, Ann Bugliani se propose d'étudier non seulement les femmes dans l'œuvre de Paul Claudel mais le principe féminin. Ainsi elle divise son étude en cinq parties :

- I - Le quaternion féminin : Sophia, Marie, l'Eglise, et l'Ame.
- II - La femme et la relation amoureuse.
- III - La Parabole.
- IV - La Parole.
- V - Le combat pour l'unité.

Les titres de ces chapitres renvoient à une conception claudélienne du monde et de l'homme déjà étudiée. Mais l'intérêt de l'ouvrage se trouve ailleurs : dans la méthode d'approche qu'adopte son auteur. En effet, elle rapproche la démarche claudélienne de la conception Jungienne du psychisme humain et de ses relations avec l'univers. Ainsi les quatre figures féminines aboutissent à la mise en évidence de la bisexualité de Dieu et de l'être humain composé à la fois d'un principe féminin l'Anima et d'un principe masculin l'Animus. Mais chez l'homme le principe féminin est refoulé au profit du principe masculin, créant ainsi un vide incommensurable. Il va donc falloir qu'émerge à nouveau à la conscience ce principe féminin moteur. Cette nécessaire émergence se manifeste par le coup de foudre si constant chez Claudel, où l'homme reconnaît la femme qui lui était depuis toujours destinée et qui lui procure « la clé » de son âme. Il s'agit là d'un cas typique de « fascination » selon la théorie Jungienne où le refoulement de l'anima trouve l'occasion de se projeter. L'important ne réside pas dans la personnalité de l'amante mais au contraire dans sa plasticité.

Cette relation d'ailleurs est vouée à la difficulté, voire à l'échec, car le principe masculin refuse d'admettre l'anima comme son principe complémentaire et moteur, comme son lien indispensable avec les éléments primordiaux qui sont la nuit, la lune, l'eau, le sang, etc... ainsi que tous les symboles qui renvoient au sein maternel. En effet, l'homme a peur de la femme. Il craint de perdre son identité et d'être absorbé par l'autre ; en fait, il craint la mort. Cette peur se manifeste par la violence tant morale que physique.

Les relations éminemment dramatiques qui s'instaurent entre l'homme et la femme, véritable combat, sont analogues à celles qu'entretiennent les deux éléments de la psyché humaine. C'est une lutte équivalente que mène l'homme pour trouver un sens à sa vie dans la reconnaissance de la transcendance. Dans tous ces cas, c'est la même violence, le même désir de posséder, de

dominer qui se manifeste, entre autres, par des images de manducation et de cannibalisme. L'activité orale y tient une place de choix, car par la bouche on s'approprie l'autre en le mangeant, mais aussi on communique avec lui par le baiser, et de ce fait on crée un nouvel être, pacifié et réuni.

La bouche c'est aussi le souffle et la parole : c'est la création, car pour Claudel la création est féminine, quelle que soit la figure sous laquelle il l'envisage. De la sorte il retrouve Jung : une nouvelle analogie se crée entre le drame des amants et le drame de la création artistique.

L'artiste doit se rendre à l'évidence que pour créer il doit être docile à l'égard de la partie féminine de sa psyché. Il doit être apte à percevoir cette musique intérieure. Il doit faire silence. Ainsi il a conquis son unité. Le vieil homme est mort, pour renaître.

Cette structure au rythme « quaternaire », une rencontre (1), une lutte (2), une mort (3), une renaissance (4) qui est présente à tous les niveaux de la vie humaine, plonge ses racines dans l'Inconscient. Car le nombre quatre est le nombre de la totalité, qui apparaît spontanément dans les rêves comme une expression de la personnalité totale. Il n'est donc pas étonnant que la structure quaternaire soit une structure dominante dans le théâtre de Claudel, qu'elle apparaisse sous la forme de la rencontre de deux hommes avec deux femmes (2 + 2) ou de trois hommes avec une femme (3 + 1), ou de l'enfant qui est toujours la création du couple parental plus une aide (3 + 1). L'exemple le plus éclatant étant « Sept épées ». Le symbole de cette structure c'est bien sûr le carré, mais aussi la croix, qui rassemble les contraires, et le cercle associé à toutes sortes d'images à symbolique fortement féminine : sang, liquide, humidité intérieure, tout ce qui renvoie au sein maternel, qui rétablit le contact avec l'inconscient collectif.

Ainsi se trouve dépassée l'opposition entre le moment et l'éternité, le fini et l'infini. L'image la plus parfaite de ce monde réuni est sans aucun doute constituée par les deux cercles perpendiculaires de la vision d'Ezéchiel. La conception claudélienne correspond, bien sûr, à celle de Dante, mais aussi à la psychologie analytique de Jung.

Après avoir lu le livre d'Ann Bugliani, on est amené à regretter que cet ouvrage qui met l'accent sur un certain nombre de points peu traités jusqu'ici : la relation entre la femme et la mort, les manifestations physiques de l'amour et sa symbolique, orgasme, dévoration, le rôle du sadisme, laisse le lecteur... en appétit... Il aurait été intéressant de voir comment les images récurrentes se constituent en constellation autour du principe féminin, et, par là même, plongent dans l'inconscient collectif. Il est évident que les limites matérielles de l'étude (136 pages), ne permettent pas de tout dire, d'autant que le domaine d'investigation est très large.

Mais il est, semble-t-il, important de noter comment de part et d'autre de l'Atlantique, la psychanalyse commence à interpeler Claudel que ce soit l'ouvrage de Joan Freilich, *Le Soulier de Satin, a stylistic, structuralist and psychoanalytic interpretation* (University of Toronto Press, 1973), ou la toute récente publication de Michel Malicet, *Lecture Psychanalytique de l'œuvre de Claudel* (Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres). Que cette interrogation se fasse sous le signe de Freud ou de Jung, n'est-ce pas la preuve de la vitalité d'une parole qui produit chez le lecteur ou le spectateur « une impression profonde » parce qu'elle puise sa substance même au sein de l'inconscient singulier et collectif ?

Lucile GARBAGNATI.

Claudiel, Poète de la Prière. Vives Flammes, 1978-5, n° 114. Editions du Carmel, Venasque, 84210 Pernes-les-Fontaines.

Ce petit fascicule nous livre quelques grands textes claudéliens sur la prière ainsi qu'une réflexion sur l'itinéraire et l'œuvre du poète en tant que « credo religieux et poétique » : prière par la louange et l'exaltation de ce monde signifiant mais aussi par la rencontre quotidienne du poète avec son Dieu comme le révèlent son journal et sa correspondance.

Si ce recueil n'épuise pas les rapports de Claudel et de la prière, il nous donne du moins envie d'en savoir davantage et de nous plonger plus avant — même si le poète prétendait n'avoir aucune autorité en cette matière et avouait n'avoir fait toute sa vie « que se traîner dans les régions les plus médiocres de la dévotion » — dans cette « spiritualité » claudélienne, aux accents étonnamment neufs, toute faite d'humilité, de tendresse, d'abandon, d'attente et de confiance filiale.

L'approche est originale car la lecture devient méditation. Il ne s'agit pas d'un Claudel maître d'oraison, mais d'un Claudel qui, à la suite de la petite Thérèse, nous initie au silence et à l'adoration.

Martine CALS.

Alexandre MAUROCORDATO : *L'Ode de Paul Claudel 2*, thèmes et structures des Cinq Grandes Odes, Archives des Lettres Modernes, n° 12 (181), 1978 (150 pages).

Tous ceux qui, comme moi-même, ont eu un mal infini pour se procurer l'indispensable ouvrage d'Alexandre Maurocordato (Droz, 1955) depuis longtemps épuisé en librairie, sauront gré aux éditions Minard de le leur avoir remis entre les mains en deux publications successives. Un premier numéro, *Archives N° 11* (152), reproduisait, il y a quatre ans, sous le titre de « la grande vendange de paroles » le premier Livre, précédemment intitulé « la distillation de l'essence », qui constitue une introduction générale aux Odes. *Archives N° 12*, aujourd'hui, reprend les sept chapitres du Livre 2 sous le même titre qu'en 1955 — « le soleil dans notre verre » : ici les Odes sont examinées une à une systématiquement. Ainsi, nous est restitué en deux temps cet essai connu mais toujours actuel où nous avons tous puisé. Redisons notre dette en faisant le tour des innovations et des améliorations.

Elles sautent aux yeux pour ce qui est de la présentation matérielle. Disparus, les caractères de trois grandeurs différentes qui auparavant se bousculaient sur la page ; éliminés le désordre, les maladresses et les illogismes typographiques qui déparaient l'ancien volume (1). Ainsi l'ouvrage qui, sous sa première forme, pouvait paraître touffu, affirme maintenant ses vraies qualités de densité, de richesse et de force. Débarrassé des écrits divers qui l'accompagnaient dans la publication originelle, pourvu en revanche d'utiles notes explicatives qui situent bien mieux les Odes par rapport au reste de l'œuvre (et plus d'une fois elles ont le mérite de reconstituer l'intertextualité) — celles de 1955 n'étaient pour la plupart que de simples références —, muni à présent de précisions biographiques dont l'absence commençait à gêner le lecteur, l'essai, désormais aisément lisible, devient donc un instrument de travail plus efficace et perfectionné.

Quant au contenu, malgré quelques amplifications, suppressions, retouches et ajouts, il reste essentiellement le même. Une note introductive du premier numéro annonçait une refonte totale ; or il suffit de placer les deux publications l'une en regard de l'autre, pour se convaincre qu'il s'agit plutôt d'une révision

(1) A cet égard, que l'on compare par exemple, respectivement dans la première et la deuxième version les pages 126-8 et 112-113 ou encore 141-2 et 136-7.

ou modification partielle. Pourquoi s'en plaindrait-on et comment s'en étonner ? Contact spontané et unique entre l'œuvre du « seul poète-né » du vingtième siècle (2) et une sensibilité lyrique frémissante, une expérience d'une telle intensité ne pouvait être répétée à volonté. Claudel lui-même ne s'y était pas trompé.

« Vos remarques... écrivait-il à l'auteur en 1948, dont seul était capable un homme de votre culture, *poète lui-même sans doute*, m'ont été particulièrement précieuses. » (3)

Le lecteur actuel, qui tombe sur une phrase de Maurocordato telle que « ils avancent dans le scintillement des candélabres abyssaux », (il s'agit du poète et de « l'épouse des ténèbres », p. 75) comprend tout de suite d'après quelles impressions, quelles sonorités, un jugement comme celui de Claudel s'est formé : nul doute qu'il ne faille placer l'étude d'Alexandre Maurocordato dans la catégorie la plus haute, celle de la critique des poètes. Car il s'associe, l'expression est de lui, « aux forces créatrices du poème » claudélien (p. 27) qui retentit et se prolonge en lui, dans son esprit, ou plutôt dans toute sa personne. Littéralement, il en épouse le mouvement : comment autrement aurait-il (lui seul) compris pourquoi le centre des *Muses* se déplace — c'est lui qui nous le dira — selon le mouvement de la danse ? (pp. 32-33). Qui d'autre a ressenti comme lui les « spasmes » (p. 33) de l'Ode qui naît, le « coup d'aile » (p. 49) qui l'emporte vers les champs de lumière, ou deviné, dans *le Magnificat*, la valeur emblématique, mimétique du « coup d'encensoir » initial (p. 70) ?

La démarche critique d'Alexandre Maurocordato a pu paraître aux yeux de certains « trop vibrante » (4) pour être vraiment analytique. Erreur : reconnaissons-le, elle « analyse » les formes en les pénétrant et met ainsi en lumière les structures, ou, faut-il dire, les cristaux, rosaces, et jaillissants « bouquets » (p. 43) — pour les mettre en rapport. Qu'a de mieux à faire la critique ? Que l'auteur puisse, après cela, trouver le poste d'observation d'où l'on voit (p. 74) « fuser les prédicats » avec les feux-follets du symbole, qu'il sache, en d'autres mots, indiquer comment l'imaginaire et le syntaxique se combinent pour produire l'effet poétique, — cela prouve que sa méthode s'ouvre sur la critique structuraliste la plus récente.

Un esprit cartésien pourra éprouver une légère déception, dans la nouvelle comme dans l'ancienne version, devant une certaine absence de synthèse, maintenue jusqu'au bout, dans un esprit, dirait-on, presque de gageure. Mais Alexandre Maurocordato répond d'avance à ce genre de reproche, lorsqu'il nous rappelle, d'emblée, que « les Odes sont la négation de toute forme oratoire ou démonstrative » (p. 18). Le critique s'est simplement conformé à son objet. Et déjà son vocabulaire délibérément concret, physique, « ondoiements », « osmose », « balancements », « résilles », « chaînons », « bercements » (pp. 45, 85, 76, 53, 62) ne s'autorise-t-il pas, ne dérive-t-il point de la *Sensation du divin* évoquée dès le premier chapitre (p. 23) ? On attendait un professeur et on rencontre un artiste : à la place du discours démonstratif, un accompagnement. Un accompagnement somptueux, puissant. Oui, c'est ainsi qu'il faut écrire sur la poésie, se dit-on en refermant le cahier.

M. J. WHITAKER.

(2) Ernst Curtius cité par Charles de Bos, *Approximations*, Fayard, 1965, p. 1249.

(3) Lettre reproduite en fac-similé au début du livre de 1955.

(4) Gérald Antoine, *Bulletin* n° 74, p. 14.

Jeanne LE HIR : Une lecture de la deuxième version de *La Jeune Fille Violaine*. Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble. 1979, 334 pages.

En s'attachant, comme elle l'a fait, à une lecture attentive de *La Jeune Fille Violaine*, nous devons à Jeanne Le Hir de redécouvrir la place considérable que tient ce drame, non seulement dans l'élaboration de ce qui sera plus tard *L'Annonce faite à Marie*, mais dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Claudel, à laquelle il nous initie.

Jeanne Le Hir a cherché à dégager la « construction serrée » qui relie tous les personnages de la pièce entre eux. C'est là, on le sait, ce qui caractérise tout le théâtre de Claudel pour qui *êtres et choses existent ensemble*. A cette fin elle étudie chaque personnage isolément pour nous les restituer dans leur grandeur monumentale, qui est celle de la personne humaine dans toute sa complexité et dans le rôle qu'elle est appelée à jouer au sein d'un drame qui reste d'abord le sien. Chacun de ces personnages ainsi détaché de ceux qui l'entourent, semble se suffire à lui-même. Rattaché par l'auteur dans le dessein de Dieu, à son prototype biblique, il acquiert une dimension mythique, où l'on reconnaît l'influence qu'a exercée sur Claudel la tragédie grecque.

C'est ainsi que j'ai particulièrement apprécié tout ce que nous apprend Jeanne Le Hir sur la « paternité mystique » qui unit Anne Vercors à sa fille Violaine, chez qui elle dégagera par ailleurs les immenses richesses dont son sacrifice, encore délibérément accepté, tirera tous ses mérites. A ce sacrifice Mara restera intimement associée, car derrière les apparences trompeuses, il y a chez Mara une créature disponible, dont l'intervention s'imposera pour arracher à celle, en lui retirant sa part terrestre, qu'elle a fait entrer dans le royaume qui n'est pas de ce monde, un miracle où sa connivence s'imposait. Claudel aurait apprécié cette réhabilitation d'un personnage de chair et de sang pour lequel il avait toujours manifesté une secrète préférence.

Jacques Hury restera, du commencement à la fin, le témoin d'événements qui le dépassent. Quant à Pierre de Craon, « cause absente » du drame et spirituellement uni à Violaine, il est pour Jeanne Le Hir, un personnage inépuisable par la forêt de symboles qu'il incarne.

Toute cette « lecture » de Jeanne Le Hir, qui est une méditation, se résume dans le très beau chapitre sur le rôle de la cécité dans une pièce où tout le théâtre de Claudel jusqu'au *Soulier de Satin* peut être abordé. Il est d'une telle hauteur que le livre, à mes yeux, aurait gagné à se terminer sur les conclusions qu'il dégage et qui le résument.

La lecture de ce livre me confirme dans le sentiment qu'une inspiration comme celle de Claudel, aussi bien d'ailleurs que celle de tous les grands poètes, ne saurait être ramenée à une dénomination générale quelconque qui chercherait à la systématiser. C'est ainsi que Jeanne Le Hir sera amenée à se prononcer sur ses prolongements psychanalytiques. Je partage ses réserves à cet égard, si même je pense qu'ils prêtent à une profonde et enrichissante investigation, telle que celle que nous devons aux très intéressantes études de Michel Malicet.

L'importance des notes qui accompagnent le livre de Jeanne Le Hir témoigne de l'attention et de l'application qu'elle a apportées à un travail que nous ne saurions trop recommander.

Pierre CLAUDEL.