



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 77, 1980 – 1, *Pierre Claudel 1908-1979*, p. 23-33

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15740-3.p.0031](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15740-3.p.0031)

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.

© 1980. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Jean-Bertrand BARRÈRE : *Claudél. Le destin et l'œuvre*, Paris, SEDES, 1979, 278 pages.

Attendu depuis longtemps, le livre de Jean-Bertrand Barrère est sans doute l'étude la plus lumineuse et la plus féconde dont nous disposions sur l'œuvre de Claudel prise dans son ensemble.

Le chapitre premier s'ouvre sur une citation et son commentaire :

« *Je suis venu au monde, un dimanche, par un grand soleil, au moment où sonnaient les cloches de la grand messe*, écrivait Claudel à G. Frizeau (8-8-1905).

Il est né à Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois (Aisne), le 6 août 1868. C'était un jeudi, à quatre heures du matin. C'est moins significatif, mais, soit légende familiale, soit désir de l'imagination, ce témoignage de l'intéressé est très révélateur. »

Ce début donne le ton d'une érudition, toujours sûre et précise, parfois ironique, qui ne néglige pas les détails, mais les dépasse et en tire parti, les interprète avec une pénétration, dont tout l'ouvrage apporte de multiples preuves. Autant que ses prédécesseurs, Barrère aime et comprend le poète, mais à l'inverse de quelques-uns d'entre eux, il ne se croit pas dispensé de juger son œuvre. Cette franche lucidité critique fait le premier mérite et la première originalité de son livre. Il n'accueille pas sans prudence ce que Claudel a dit de lui-même, et ce qu'on a répété après lui, d'une enfance et d'une jeunesse où se serait annoncé le génie (p. 10, p. 11). De même, il a les yeux ouverts sur le rôle, souvent exagéré, de certaines influences, sur d'autres à tort négligées. Son analyse garde la même rigueur quand il s'agit des condamnations sommaires assénées sur tant d'écrivains par l'auteur des savoureuses « Réflexions et propositions sur le vers français » (p. 221), — ou de certaines faiblesses de l'homme aisément exploitées par ses adversaires (p. 113, p. 252), — ou encore des limites du système philosophique exposé dans les *Traité*s (p. 87-89). Tous les lecteurs de Claudel n'accepteront pas sans sourcilier de telles sévérités. On peut goûter *L'Endormie* et surtout « *Magnificat* » plus que ne fait Barrère (p. 14, p. 113). Mais sur *Fragment d'un drame* (p. 14), sur le *Processionnal* (p. 118), sur *Corona benignitatis* (p. 157) et sur *Tête d'Or* (p. 22), on s'accorde volontiers avec ses jugements sans complaisance (moins durs sur ce premier drame que celui de Claudel en personne : « extravagances »). Précisément, le refus de la complaisance donne leur force aux pages — de beaucoup les plus nombreuses — où se justifie une admiration fondée sur la lecture la plus personnelle et la plus fine. Barrère n'admire pas Claudel comme Hugo prétendait admirer Shakespeare. Il discerne l'ombre aussi bien que la lumière, et, dans la longue carrière qu'il étudie, se dessine ainsi un relief qui fait apparaître les temps forts du génie poétique (et les autres). L'invasion de la verve comique, la révélation d'un grand prosateur. L'œuvre de vieillesse n'est pas sous-estimée, mais elle est mise à son rang et le commentaire se fait plus rapide après *Le Soulier de satin*, c'est-à-dire (Barrère s'adressant d'abord à des étudiants) après le dernier en date des textes qui ont lieu de figurer dans des programmes universitaires.

On aimera aussi, dans ce beau livre, l'honnêteté d'un lecteur, qui, loin de passer sous silence, comme s'il ne les avait pas remarquées, les énigmes où s'est longtemps enveloppée la poésie de Claudel, les aborde de face, tente de les résoudre, et, à l'occasion, reconnaît loyalement ses échecs. C'est une seconde

originalité. Dans les chapitres qu'il consacre aux drames obscurs de *L'Arbre*, aux *Odes*, à la *Cantate*, Barrère situe très bien le problème de l'obscurité de Claudel. Sa pensée, écrit-il (p. 152), est « plus poétiquement sensible que proprement intelligible ». Mais cette constatation ne lui sert pas de prétexte pour se dérober, renoncer à toute explication, comme si l'œuvre lyrique réclamait un critique lyrique. Aussi longtemps que les textes, toujours très présents dans son étude (1), peuvent être rendus intelligibles, il analyse et fait comprendre. Au-delà, il se contente de faire sentir leur puissance d'évocation. Il est aussi rigoureux dans la première de ces démarches que suggestif dans la seconde. Pour ne parler que du théâtre, *Tête d'or*, *La Ville*, *L'Echange*, *La Jeune Fille Violaine*, *Le Repos du septième jour*, *Partage de midi*, la Trilogie, *Le Soulier de satin* sont ainsi présentés selon ces deux approches, en relation, quand il convient, avec les indispensables données biographiques et selon le cours d'une stricte chronologie, qui se révèle remarquablement éclairante. Barrère se garde bien d'étudier ensemble les différentes versions d'une même pièce. Il s'arrête à chacune de ces versions, quand elle se présente, selon l'ordre de la composition, intercalée parmi les versions d'autres pièces. Le livre est ainsi animé par le dynamisme des liaisons établies d'une œuvre à l'autre. Aucune n'est regardée isolément. Chacune s'explique par les précédentes, et, plus encore annonce et fait comprendre les suivantes, dans un mouvement d'élucidation progressive qui épouse l'irrésistible épanouissement du génie créateur. C'est là, malgré la mise en garde de Claudel, (dont nous serions bien naïfs de tenir compte), *chercher le chemin*, et c'est le faire à bon droit, sans que le *centre* soit, en aucune façon, perdu de vue.

On sait que, là, rien n'est simple. Ni l'écrivain ne se laisse définir, ni l'homme. La contradiction a réjoui sa jeunesse et Barrère, loin de limiter *jeunesse* aux premières années de cette longue vie (p. 12), suggère que le poète n'a peut-être jamais « achevé son harmonisation » (p. 13). Il se garde donc des simplifications déformantes, mais propose cependant, dans une vigoureuse conclusion (et déjà dans les chapitres précédents) les éléments d'une synthèse : sur les principales « images-idées » que l'Univers a offertes à l'écrivain (p. 256) ; sur la *séparation*, schéma essentiel de ses chefs-d'œuvre ; et, en même temps, sur le « sens du groupement des choses, des idées ou des êtres » (p. 255) ; sur le don verbal inouï, la maîtrise « des mots frais et crus » (p. 266). Au passage, des comparaisons situent Claudel, en dégageant sa singularité. Apollinaire (p. 149), Jarry (p. 210), les Symbolistes (p. 263) apparaissent ainsi, plus ou

(1) En vue d'une seconde édition, que l'on peut prévoir très prochaine, et en témoignage de sympathique attention, je signale, dans les citations, quelques lapsus. *Erreurs de pagination* : page 20, note 1, lire : *La Ville*, I, 326. - p. 25, ligne 6, lire : que toi ! (160). - p. 240, l. 19, lire : *Pr.*, 982. - *Transcriptions inexactes*, ou, du moins, non conformes au texte de la Pléiade (mais la Pléiade a-t-elle toujours raison ?) : p. 25, 3^e citation : « une sphère qui n'a pas de bout ». - p. 26, avant-dernière cit. : « batelier de Belgique ». - p. 27, 1^{re} cit. : « Sagittaire ». - p. 31, ponctuation de la citation des pages 406-407. - p. 35, avant-dernière cit. : « le vent l'été ». - p. 46 : « la muskallongee ! ». - p. 46, 2^e cit. : « la haie », « qui hersait tout nu la neige ». - p. 49, l. 16 : « Les astres quand ils s'éteignent et leurs levers ». - p. 63, 3^e cit. : « Dilatant ce vide ». - p. 65, 1^{re} cit. : « J'inventai ce vers ». - p. 65, 2^e cit. : « quelque chose qui veut mourir, toute la personne ». - p. 66, l. 2 : « pendant le repas et la marche ». - p. 85, cit. de *Th.*, I, 1341, deux différences avec Pléiade, donnent, cette fois, l'occasion, selon toute vraisemblance, de corriger Pléiade. - p. 110, 1^{re} cit. : « visage en cette vie », « face contre terre ». - p. 138, l. 2 : « nous empêchait presque de nous voir ». - p. 147, cit. du *Cantique de la Rose* : texte coupé après le 2^e vers. - p. 204, l. 14 : « à quoi ce serait tellement dommage de renoncer ». - p. 224, 4^e vers de la cit. *Po.*, 648 : « pour attraper les images et les idées il me suffit ».

moins proches ; Hugo, surtout, à plusieurs reprises (p. 14, p. 60, p. 209, p. 263, p. 264). Rapprochement paradoxal que l'auteur de *La Fantaisie* pouvait établir mieux que personne ; Péguy aussi, catholique d'une autre sorte, comme Barrère le montre en quelques mots (p. 119) : « Péguy cherchait dans la religion une expansion du meilleur de lui-même en l'incarnant dans des images d'enfance et de quartier. Claudel, ballotté à travers le monde, conscient de l'extrême diversité humaine et ébranlé dans ses profondeurs, demandait à la religion une structure et un ordre stricts, je dirais presque une camisole de force ». Ce sont deux paroisses, en effet. Moins distinctes, toutefois, que celles autour desquelles se groupent, aujourd'hui « catholiques conciliaires » et catholiques fidèles à la tradition. On rêve à ce que Claudel eût pensé de cette crise, s'il avait eu le malheur de la vivre, à ce qu'il eût dit de la liturgie saccagée, en France, sous le regard somnolent ou approbateur de la hiérarchie. On devine (p. 118, p. 182) ce qu'en pense Jean-Bertrand Barrère, auteur, par ailleurs, de cet appel émouvant : *Ma Mère qui boite* (2). Nul n'était mieux qualifié pour sentir le catholicisme du poète, dont la conclusion ramasse les traits essentiels. Son livre est conçu de l'intérieur, dans une familiarité intime avec l'œuvre qu'il étudie et c'est aussi un exposé magistral, dont la connaissance approfondie est désormais indispensable à quiconque aborde Claudel, ou, le connaissant, veut revenir, en compagnie d'un guide sûr, à l'un ou l'autre de ses drames ou de ses poèmes.

Jacques ROBICHEZ.

(2) Nouvelles Editions Latines, 1975.

Marthe BAUDOIN : *Les Cycles Bibliques de Violaine*, Cahier Canadien Claudel 10, Ottawa, Editions de l'Université, 1978, 422 p.

L'histoire de Violaine fut primordiale dans la vie et dans l'œuvre de Paul Claudel. Il l'a dit à plusieurs reprises. Marthe Baudouin cite l'interview au journal *Le Monde* (9 mars 1948) où Claudel déclare que *L'Annonce faite à Marie* touche « à ses sentiments les plus intimes », et les *Mémoires improvisés* où il affirme que « ce drame domine toute (son) existence ». Ailleurs, dans sa correspondance avec Jean-Louis Barrault, Claudel parle de « mon œuvre centrale » et de « l'œuvre capitale de ma vie ».

On peut s'étonner dès lors que les diverses versions de *L'Annonce* n'aient pas suscité des analyses plus nombreuses et plus approfondies. Marthe Baudouin fait le compte des études existantes, toutes de petites dimensions (Willems, Boly, Segrestaa...), sans oublier quelques thèses inédites. Elle ne signale pas l'ouvrage de Jacques Mettra sur *L'Annonce faite à Marie*, dans la collection « Lire aujourd'hui », chez Hachette (1976) qui est intéressant mais n'aurait rien apporté à sa thèse. Michel Malicot, dans ses *Lectures psychanalytiques de l'œuvre de Claudel* (Les Belles Lettres, 1979, 3 tomes), ouvre de nouvelles perspectives.

Marthe Baudouin est donc la première à étudier les versions successives de *L'Annonce* dans leur aspect biblique (la thèse de René Charrier ne concerne que *L'Annonce* proprement dite). C'est aussi le premier ouvrage, d'une telle ampleur, consacré à cette œuvre de Claudel. L'auteur a disposé de la documentation biblique, connue de Claudel, notamment la traduction de Fillion d'après la Vulgate et elle a pu travailler sur tous les textes, y compris plusieurs manuscrits.

Quelle est cette thèse, fruit d'une longue et laborieuse recherche autant que d'une féconde intuition ? « Ce ne sont pas quelques noms, formules ou images bibliques aperçus çà et là au fil des pages : une foule de rappels ramènent sous les yeux du lecteur familier de la Vulgate les versets inspirés avec leurs thèmes et leurs images. Tour à tour apparaissent trois visages de la Femme telle que l'a constamment entrevue le poète : la Sagesse biblique, l'Âme humaine, la Vierge Marie. Tous s'appuient sur des passages bibliques utilisés dans les Offices de l'Eglise : le VIII^e chapitre des Proverbes, le Psaume 44, les textes de la liturgie mariale. » (p. 405).

La première partie du livre qui correspond à *La Jeune Fille Violaine* de 1892, évoque la « rencontre de la Sagesse céleste » qu'entourent deux groupes de personnages. Trois caractères masculins — l'explorateur de la Terre, son exploitant, son chantre — qui représentent le Père terrestre et divin, le Vieil Homme et l'Homme Nouveau, et trois figures féminines qui représentent la Terre primordiale (Mère universelle), la Mauvaise terre (l'Adversaire) et la Terre bénie (perméable au Ciel). « L'homme se voit soumis à l'attirance du Ciel (de la Sagesse que le Père lui destine), et de la Terre. Le Vieil Homme s'accouple à la Mauvaise Terre, pour son malheur ; l'Homme Nouveau retrouve en quelque sorte la Sagesse dans son union avec Lidine, humble réplique de son Amie, aimée finalement. » (p. 97)

La deuxième partie qui correspond à *La Jeune Fille Violaine* de 1898-99 (1899-1900, d'après Espiau) est inspirée par « Anima et l'appel monastique ». « Anima est la fille de la Terre (Elisabeth) et du Ciel (Anne Vercors). L'homme (Jacques Hury) subit cette double attirance. Jacques et Violaine sont destinés l'un à l'autre dans les desseins du Père. Anima, ayant mission d'être auprès d'Animus l'appel à la joie par le dépassement. Mais la Terre peu consciente de la valeur d'Anima (Elisabeth), la Terre accapareuse et jalouse qui la hait (Mara), s'assure de la possession de l'Homme : il rejette Anima, pour son propre malheur. Cette dernière a toutefois reçu, par un messenger du ciel qui lui est un « père spirituel » (Pierre de Craon), l'appel d'un autre Fiancé. Aux côtés de celui-ci, douloureusement mais efficacement, Anima finit par remplir auprès de l'Homme fourvoyé sa mission de joie, de gratuité, de paix. Son rayonnement discret atteint une ampleur imprévisible, que permet d'apprécier la multitude des éléments groupés en cycle autour d'elle. » (p. 183).

La troisième partie qui correspond à *L'Annonce* définitive (1911...), s'éclaire par la « Filiation mariale » dont elle illustre les mystères. « On y retrouve une sorte de mariologie du poète, l'expression de sa piété filiale. » (p. 342).

Violaine apparaît donc successivement sous les traits de la Sagesse, de l'Âme humaine et de la Mère de Dieu, et chaque fois se regroupent autour d'elles une série d'éléments inspirés de la Bible : ce sont les cycles bibliques de Violaine (p. 344).

La quatrième partie — « Les cycles bibliques de Violaine et l'œuvre exégétique » — entreprend de retrouver ces éléments bibliques des trois pièces tardenaises dans les ouvrages de Claudel sur l'Écriture Sainte.

Au total, une analyse capitale des diverses versions de *L'Annonce* où il est montré à quel point la Bible a « habité » Violaine et à quel point Violaine a « habité » Claudel, « depuis l'aurore de sa production littéraire jusqu'aux dernières mises au point de l'écrivain dramatique, jusqu'aux dernières lignes du commentateur d'*Isaïe* ». (p. 408).

Joseph BOLY.

Eugène ROBERTO : *Claudel insolite*, Cahier Canadien Claudel 9, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1977. Un vol. 19,5 × 14 de 122 pages.

Cent pages de plaisantes mais banales brouilles, puis, en vingt pages, un problème, celui d'Ysé, majeur pour tous les claudéliens, mais qui, beaucoup plus généralement, engage au-delà d'eux toute une conception de la critique littéraire. D'où le volume et la disproportion de la présente recension.

Rien de neuf en effet dans les « poussières biographiques » du début. Quelques rappels opportuns ensuite et, malgré quelques suggestions plus discutables, une étude précise concernant le parler populaire dans *La Jeune Fille Violaine* de 1892 — cette étude est la seule des six constituant le volume à comporter une bibliographie sommaire. De la toute petite histoire claudélienne, avec la lecture, durant l'année 1893, du *Courrier des Etats-Unis*, le quotidien des Français de New York. Très peu convaincants les rapprochements proposés dans les pages suivantes entre sept gravures de Blake (six de la 2^e édition Gilchrist de 1880 et une de l'édition Ellis et Yeats de 1893) et quelques vers tirés des premiers drames claudéliens : mais, telles quelles, des pages très vivantes, incitation à regarder et à lire avec plus d'acuité. De bien médiocre intérêt enfin les souvenirs conservés par Agnès Meyer — à laquelle les Cahiers Canadiens Claudel ont déjà consacré leurs numéros 2 et 6 — sur l'impression de Claudel à propos du *Livre de Christophe Colomb* vu par lui à Berlin, et sur les conseils qu'il lui aurait donnés pour le livre qu'elle projeta un moment d'écrire.

Reste Ysé et la fameuse confrontation du réel et de la fiction, tarte à la crème de la vieille critique. Eugène Roberto à qui nous devons jusque là tant d'utiles renseignements sur les lectures de Claudel notamment à l'époque de *L'Endormie*, déplore qu'à la suite du poète la critique ait associé le nom réel de Claudel à celui d'une création littéraire, Ysé. Il fait un historique rapide de cet « hybride anormal et monstrueux » (p. 99). Sans doute n'a-t-il pas tort de montrer, à propos des représentations de 1948, l'importance de la réalité physique du personnage d'Ysé, et de noter que « lorsque la réalité souterraine, poignante, ancienne, présente, quotidienne / de celle qui fut Ysé / affleure dans le discours et devient apparente et saisissable, le dramaturge se réfugie dans la fiction littéraire et y rappelle l'appréciateur » (p. 102). Il a raison encore lorsqu'il plaide une séparation stricte entre les deux domaines, celui de la réalité et celui de la fiction, mais l'idée de « confronter les deux registres » pour saisir mieux celui de la fiction, est-elle heureuse, et légitime ?

M. Roberto attaque très fort : « La critique claudélienne, la meilleure, conserve une démarche mondaine ; elle n'a pas l'acuité de l'observation ni l'aplomb qu'on attendait d'une étude littéraire. » Aucun commentateur, pour diverses raisons, ne produit des documents ni ne livre des témoignages qui intéresseraient la femme qui ne porta jamais le nom d'Ysé et qui fut la maîtresse de Claudel. » (p. 119). Ce qu'il voudrait, c'est « tirer du néant la maîtresse de Claudel et lui donner la place qui lui convient (...). Le souhait est d'autant plus vif que diminuent, chaque jour, les témoignages, les souvenirs, les indices, les preuves » (p. 121). Programme que pour l'instant M. Roberto ne fait qu'indiquer en se contentant de répéter non sans une certaine complaisance le prénom et le nom réels d'Ysé.

A quoi je me contenterai de répondre à mon tour par les réflexions suivantes :

1) En fait de critique mondaine, n'est-ce pas, plutôt que la critique actuelle, celle que préconise M. Roberto qui risquerait de le devenir ?

2) La quasi totalité des reproches de M. Roberto tombent si, dans les textes critiques qu'il attaque, l'on substitue au simple « Ysé » l'expression plus longue « celle qui devait servir de modèle principal à Ysé » : n'est-ce pas ce que font automatiquement la quasi totalité des lecteurs modernes de ces textes ?

3) Sous couvert de rigueur, M. Roberto s'expose à apparaître comme un homme qui supporte mal sur ce point d'en savoir moins que d'autres, Varillon, Gadoffre et surtout Guillemin par exemple. A qui se dit habité du « démon de l'insolite » (p. 121), ne pourrait-on suggérer qu'il en reste assez dans les textes écrits et publiés sans aller miser sur des « révélations » qui, de toute façon, à la longue et petit à petit, finiront bien par arriver. Il faudra redoubler de prudence alors devant ce qui surgira. Convient-il en attendant de manifester tant d'impatience ?

4) De manière plus générale, va-t-on enfin, oui ou non accepter un jour l'idée de laisser l'auteur et sa famille tranquilles, libres de ce qu'ils choisissent de nous taire et de nous dire ? Ou doit-on considérer qu'à partir du moment où un homme a commis l'imprudence de nous donner quelques textes universellement jugés beaux (car ce n'est que pour eux que le problème se pose), cet homme perd de ce fait tout droit à garder désormais une vie privée, — qu'il s'est, une fois pour toutes, livré pieds et poings liés à la curiosité insatiable, non pas de la multitude de ses lecteurs, mais d'une poignée, parmi eux, d'indiscrets professionnels ? On a suffisamment exalté de nos jours la saine efficacité de la clôture du texte sur lui-même pour espérer la disparition de l'attitude prônée à la fin du présent ouvrage — sauf après beaucoup de temps, et aussi dans quelques cas très particuliers où, directement ou non, l'auteur lui-même l'a, par la nature de ses écrits, d'avance sollicitée. Ce n'est pas, que l'on sache, le cas de Claudel.

Michel AUTRAND.

Moriaki WATANABE : *Paul Claudel, genèse et structure des œuvres de jeunesse*, Tokyo, Chûô-Kôron-sha, 1975, 786 pages. Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à l'Université de Tokyo. (Le livre est écrit en japonais, mais les citations françaises se trouvent dans les notes.)

M. Watanabe s'est proposé d'étudier exhaustivement la genèse du drame ainsi que la structuration de l'œuvre chez le jeune Claudel (1868-1906).

Introduction — Drame, imagination et structure. Donnant pour exemple Protée, génie de la métamorphose, M. Watanabe veut montrer que Claudel, « génie transfigurateur » et « poète planétaire », ne cessait de poursuivre son univers poétique et dramatique à travers ses diverses « rencontres » avec Rimbaud, Dieu, Eschyle, Mallarmé, Wagner, etc., et qu'il s'intéressait énormément au mode des différentes civilisations avec lesquelles il avait pris successivement contact dans sa carrière diplomatique. L'auteur affirme que ces rencontres ou contacts (qui constituent quatorze chapitres) sont autant de moyens qui permettent de clarifier la structure latente du monde imaginaire du poète.

Voici les titres des quatorze chapitres qui constituent ce livre volumineux (1) : I - « Le génie du lieu ». II - Le feu de Rimbaud. III - Le combat avec l'Ange. IV - Possédé de Dionysos. V - La « Nuit » de Mallarmé. VI - L'ensorcellement de Wagner. VII - Camille ou Melpomène. VIII - Janus — l'Amérique de la fin du siècle. IX - Connaissance de l'Est. X - Le vide du taoïsme. XI - L'ombre

et la lumière du Japon. XII - La tentative de l'abbaye. XIII - Partage de Midi. XIV - La transfiguration de Midi. Comme il m'est difficile de les présenter tous brièvement, je m'arrêterai à quelques chapitres particulièrement intéressants :

Chapitre I — « *Le génie du lieu* ». (Ce titre s'inspire d'un ouvrage de Michel Butor.) M. Watanabe commence par décrire, à propos du Tardenois, pays natal de Claudel, la structure de l'univers du « mythe » personnel du poète en remontant à l'époque où est née son œuvre. Tout en signalant l'erreur qui consiste à voir en Claudel un « paysan champenois », il s'interroge pour savoir comment et pourquoi Claudel a privilégié ce Tardenois pour en faire le terroir originel de son univers poétique. L'auteur est fondé à partager l'avis de P.-A. Lesort : « Paul Claudel est lié au monde paysan, mais [...] il appartient à la paysannerie de papier. » M. Watanabe voit dans ce paysage une grille qui résoudrait l'énigme de la structuration de l'œuvre, tout en reconstituant le désir même du « retour à l'origine » chez Claudel. Tout naturellement, il procède à l'analyse de deux textes « Rêves » et « Mon pays » où Claudel déchiffre « dans les quatre horizons de l'espace les appels intérieurs qui travaillent son être et son œuvre ». Cette expérience de « la naissance du regard », cette perception de l'horizon vers « la co-naissance au monde », est sans aucun doute un moment décisif qui est à la fois originel et privilégié pour le poète. Pour M. Watanabe apparaissent alors deux grands principes qui s'opposent, les deux pôles de l'axe cosmique qui traverse le paysage tardenois : le pôle 1 — du côté de la ferme de Combernon (l'horizon du nord), l'espace fertile représenté par « la vieille terre qui répond toujours avec le pain et le vin » ; le pôle 2 — du côté de la butte du Géyn (l'horizon de l'ouest), l'espace de la destruction, du vide et de la mort, où l'âme subira l'épreuve de « l'affreuse alchimie de la tombe ». Le destin de Claudel sera de partir vers l'ouest, vers le Géyn, vers Paris, vers la mer..., où se prépare le drame de « la passion de l'univers ».

Chapitre II — *Le feu de Rimbaud*. M. Watanabe examine l'influence que Rimbaud, qui voulait être « poète, voleur de feu », a exercée sur Claudel quand celui-ci était adolescent, et, par là, il poursuit l'univers nouveau qui s'ouvrait à Claudel. D'abord, à l'appui de divers témoignages, il vérifie en détail la vision de Paris chez le jeune Claudel, — la sensation d'exil, l'état d'asphyxie morale dans ce « baigne matérialiste », pour interroger ensuite le sens de cette « impression vivante et presque physique du surnaturel » que Claudel reçut de Rimbaud, « mystique à l'état sauvage ». Après avoir consulté directement dans la revue *La Vogue* tous les poèmes de Rimbaud que Claudel a dû lire en 1886 (la méthode de travail est très consciencieuse), M. Watanabe affirme que tous ces poèmes représentaient pour Claudel l'aspiration d'un retour à l'origine ontologique : l'expérience de la révélation de cette « nature innocente » entre en parallèle avec les feux consumant le monde moderne figuré par la ville. La fraîcheur de l'origine et la vision eschatologique, la Genèse et l'Apocalypse pour ainsi dire, coexistaient en même temps, ce qui donnera naissance à la structuration de l'imagination claudélienne. Bref, Rimbaud fut donc pour Claudel une présence semblable à un « enfant originel », un appel fraternel qui répondait à l'aspiration du jeune Claudel. En outre, M. Watanabe n'oublie pas de remarquer que « le drame de la métamorphose en voleur de feu » fournit le prototype de l'usurpateur, personnage qui régnera dans l'univers du théâtre claudélien, dans *Tête d'Or*, dans *La Ville* (première version), par exemple.

Chapitre XI — *L'ombre et la lumière du Japon*. Visiter le Japon était un vieux rêve de Claudel depuis sa jeunesse. Comme sa sœur Camille et les artistes

d'avant-garde des années 1880 qui s'intéressaient aux estampes de l'*ukiyo-e* (de Hokusai, par exemple), l'aspiration du jeune Claudel vers le Japon était dominée par l'image de la beauté fantastique telle qu'elle a été représentée dans les beaux-arts japonais. Quoique le diplomate Claudel n'ait pas été indifférent à la politique de l'Empire du Soleil levant qui allait rejoindre les pays occidentaux dans leur modernisation, le poète Claudel voulait découvrir tout le sens de son premier voyage au Japon surtout au contact de la tradition. M. Watanabe présente de façon précise les divers documents qui donnèrent au poète des renseignements préalables sur le Japon, et, par là, il devine les sources de quelques poèmes en prose recueillis dans *Connaissance de l'Est* ; par exemple, celles de « La délivrance d'Amaterasu » doivent être tirées des ouvrages d'Ernest Satow (2), d'Edward J. Reed (3), et de W. E. Griffis (4), qui transcrivent en écriture romaine la chanson d'Uzume telle que Claudel l'a reproduite dans ce poème : « Hito futa miyo / Itsu muyu nana / Yokokono tari / Momochi yorodzu. » D'autre part, comme G. Gadoffre l'atteste, le livre qui servait de guide lors du voyage de Claudel, au Japon en 1898 était l'ouvrage de B. H. Chamberlain et W. B. Mason (5). La preuve en est que, dans son poème en prose *Çà et là*, Claudel a tiré de ce livre, au sujet du temple des mille et un kwannon (Sanjûsangendô), la légende concernant l'ex-empereur Goshirakawa qui s'est fait moine. Ensuite, M. Watanabe réussit à retrouver l'itinéraire du premier voyage de Claudel au Japon, en lisant parallèlement le texte de Claudel et les indications du guide susdit que Claudel suivait assez fidèlement, et, en se référant aussi aux autres documents tels que les notes de voyage et l'agenda de Claudel : Nagasaki - 28 mai 1898 ; puis arrivée à Yokohama en bateau ; passage rapide à Tokyo pour visiter Nikkô - 1^{er} juin (pour y voir la fête du Tôshôgû, car le guide susdit fait mention de cette fête qui a lieu le 1^{er} et le 2 juin) ; retour à Tokyo le 5 juin ; Shizuoka (visite de Rinzaïji et d'Asamajinja recommandée par le guide de Chamberlain) ; Kyôto - le 15 et le 16 (les notes écrites à Kyôto par Claudel s'inspirent des explications détaillées de Chamberlain) ; départ de Kôbe en bateau - le 18 ; traversée de la mer Intérieure ; Shimonoseki - le 19 ; Nagasaki - le 20 ; départ pour la Chine - le 21. Les poèmes en prose, *Le Pin*, *L'Arche d'or dans la forêt*, *Le Promeneur*, *Çà et là*, ne sont pas simplement une suite d'impressions sur ce voyage de trois semaines ; mais il y a là quelques expériences centrales, dont chacune se rattache intimement au regard du poète : 1) La visite du Tôshôgû de Nikkô, temple décoré somptueusement au milieu d'une épaisse forêt, où le poète s'interroge sur le sens de cet espace sacré ; 2) « L'axiome de l'art poétique » que Claudel découvre en route vers Chûzenji et qui est fondé sur l'imagination pittoresque, sur le sens musical de l'harmonie du monde ; 3) L'approfondissement de l'art des estampes au moyen du texte et la compréhension du charme de la peinture de l'école Kanô (or et couleur sur papier), comme si cela correspondait à l'axiome de l'art poétique. M. Watanabe essaie de comprendre comment Claudel a interprété la parole que le « génie du lieu » lui adressait à travers la grande nature et la culture. Ce qui constitue la substance de cet espace privilégié de Nikkô décrit par Claudel, ce sont l'ombre et la lumière distribuées par un clair-obscur spécial. Le drame du conflit mythique entre l'ombre et la lumière va donc s'exprimer dans un long poème en prose *La délivrance d'Amaterasu*. C'est par ce texte que l'espace du clair-obscur de Nikkô sera lié aux profondeurs du mythe dramatique correspondant au drame intérieur de Claudel en 1900. M. Watanabe a donc raison de finir ce chapitre par l'analyse de *La délivrance d'Amaterasu*.

Chapitre XIV — *La Transfiguration de Midi*. Le dernier chapitre est considérable tant par sa valeur originale que par le nombre de pages. En lisant ce chapitre, il est utile de nous référer aux trois articles que M. Watanabe a publiés en français : 1) « La Création du personnage d'Amalric — Un aspect de la genèse du *Partage de Midi* — », in *Etudes de Langue et Littérature françaises*, n° 1, Tokyo, Hakusuisha, 1962, pp. 42-58. 2) « Le don ou la logique dramatique de *Partage de Midi* », in *La Revue des Lettres Modernes*, Paul Claudel 5 « Schémas dramatiques », Minard, 1968, pp. 25-57. 3) « Le nom d'Ysé — le mythe solaire japonais et la genèse du personnage », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 1969, pp. 74-92.

M. Watanabe s'efforce d'éclairer la « transfiguration » apportée par le drame de *Partage de Midi* en reconstituant la genèse de cette pièce d'après les manuscrits inédits qu'il a dépouillés aux Archives de la Société Paul Claudel. Il classe ces manuscrits en trois séries de textes dans l'ordre chronologique de composition : 1) le manuscrit A qui ne porte aucune mention ni de lieu ni de date contient le premier acte et la première moitié du deuxième acte ; 2) le manuscrit B daté de Bruxelles et du 26 mai 1905 ne contient que la première moitié du premier acte ; 3) le manuscrit C contient les trois actes complets et se rapproche le plus du texte publié en 1906. (Nous lisons à la première page de ce manuscrit C « Villeneuve 30 août 05 » et à la fin du troisième acte « 21 novembre 1905 ».) C'est le manuscrit A qui est problématique, le contenu étant différent des manuscrits B et C : il n'y a que trois personnages, Legrand, sa femme Ysé, et leur ami Mesa ; l'intrigue semble s'établir selon le schéma du « ménage à trois », bien que le dénouement soit incertain puisque le troisième acte fait défaut. Amalric, le quatrième personnage, apparaîtra à partir du manuscrit B. M. Watanabe procède, à juste titre, à l'examen minutieux du manuscrit A, supposant que la distance qui sépare le manuscrit A du manuscrit B est la clef du problème de la genèse de *Partage de Midi*. Du fait que le deuxième acte du manuscrit A est interrompu et que l'on trouve, du côté droit du brouillon, l'indication écrite en oblique : « 24 Février 1905 / Nouvelle de l'horrible trahison », M. Watanabe énonce l'hypothèse suivante : le manuscrit A fut décrit avant cette date à cause de l'absence d'Amalric ; tout d'abord, Claudel a dû appliquer à *Partage de Midi* ce schéma fondamental du « ménage à trois » qu'il avait déjà adopté, en 1888, dans *Une Mort prématurée*. Mais, le point faible du manuscrit A, c'est que, pendant tout le premier acte, il n'y a presque pas d'action, pas de conflit entre les trois personnages, pas de mouvement dramatique qui change la situation, leurs paroles n'influent pas sur autrui, et que, dans le deuxième acte, naît soudain un long duo d'amour entre Ysé et Mesa. Tenant compte de la date du manuscrit B, M. Watanabe a donc tout lieu de deviner que Claudel eut l'idée d'introduire le quatrième personnage lors de son voyage à Bruxelles en mai 1905. Amalric est-il simplement une transposition dramatique de la quatrième personne réelle ? Ce qui est certain, en tout cas, c'est que les éléments constituant le caractère et le principe d'action d'Amalric préexistaient dans ceux de Legrand et que, par la création du quatrième personnage, Claudel est parvenu à donner sa signification et son dynamisme à la pièce. Amalric, qui joue un rôle indispensable, est créé ainsi pour réaliser, sous forme de « trahison » d'Ysé, la « séparation » du schéma du manuscrit A ; le thème d'*Une Mort prématurée* est rendu vivant de façon encore plus dramatique. Et la confrontation d'Amalric avec Mesa dans le troisième acte permet d'éviter la monotonie en intervenant dans l'histoire d'amour d'Ysé et de Mesa qui a duré jusqu'au deuxième acte.

Cependant, Amalric n'est pas seulement l'instrument nécessaire au déroulement de l'action extérieure au drame ; son enthousiasme pour le soleil et la réalité visible du monde prend une intensité extraordinaire et un sens particulier. Amalric est une incarnation de la force du mythe solaire ; c'est, au dire de M. Watanabe, « l'invasion du soleil ». Une vaste vision réaliste chez Legrand, à la fin du premier acte (manuscrit A), sera transposée dynamiquement chez Amalric pris ensuite d'un rire d'enivrement satyrique — nécessité logique de l'imagination claudélienne. Dans le manuscrit A, Mesa (= usurpateur) était supérieur à Legrand qu'Ysé allait trahir, tandis que, dans le manuscrit C, la tentation d'Amalric prépare la trahison d'Ysé vis-à-vis de son mari. Amalric pourra fasciner Mesa parce qu'il est une force de participation positive au monde et parce qu'il est un tentateur actif pour autrui (= femme). La création d'Amalric est donc l'apparition du « double ayant la force de fascination magique » pour Mesa. La préoccupation de Mesa sera désormais de prendre à Amalric cette force de fascination vis-à-vis d'Ysé. Le soleil qu'incarne Amalric envahit la douce « nuit » où Mesa veut s'enfuir, l'emmène dans le monde réel et lui fait jouer son rôle dans le présent de ce midi inexorable. Finalement, la « pénétration du tabou » sera interprétée par Mesa comme une « expérience du sacré ». Le sens religieux de cette expérience ne devra pas lui être révélé sans « pathos », sans transfiguration de la passion ; le « don total de soi » ne sera parfait que par la sublimation de l'amour humain en amour divin. Ysé trahit Mesa pour aller chez Amalric. Ainsi, la genèse et la structure de *Partage de Midi* ont pour facteurs importants la trahison de l'amante et la souffrance que Mesa ressent à cause de cette trahison. Claudel finit donc par reprendre un thème cher à son théâtre : le sacrifice du héros. Dans le « cantique de Mesa », en effet, l'ardeur de la passion humaine chez le héros est comparée à la souffrance infinie de la Passion du Christ. Les trois étapes qui ont fait l'unité de *Tête d'Or* se retrouvent dans *Partage de Midi* : 1) la conception du désir ; 2) l'élan ; 3) la consécration. Précisément, la transfiguration de la passion correspond à cette « consécration ». L'achèvement de *Partage de Midi* donnait à Claudel la sensation de renaître — retour à l'origine de la poésie et de la foi nées à Notre-Dame à Noël 1886, ce qui dépasse l'expérience ordinaire de « délivrance par la création d'une œuvre littéraire ». Tel est le résumé d'une analyse convaincante que M. Watanabe a faite à l'appui d'un examen rigoureux des manuscrits autographes de Claudel.

L'Épilogue — l'horizon de l'après-midi. Comme je viens de le constater, chaque chapitre forme une unité cohérente et fortement structurée, qui peut être développée respectivement en un volume. Enfin, l'épilogue nous donne une vue d'ensemble des œuvres, de *L'Esprit* et *l'Eau* jusqu'au *Soulier de Satin* où Claudel aboutira à la vraie solution des expériences de *Partage de Midi* ; il nous fait entrevoir que, jusque-là, il y aura une nouvelle pérégrination pour des rencontres inconnues, une longue marche du poète qui ne cesse d'avancer en répandant à une interrogation inépuisable.

L'épilogue est suivi de la postface, de la chronologie, de la bibliographie, de l'index des noms de personnes et de personnages, et de l'index des textes claudéliens cités.

L'ouvrage remarquable de M. Watanabe est un travail de longue haleine, le fruit de recherches inlassables étalées sur une vingtaine d'années. L'auteur a pu tirer parti d'une documentation directe et souvent inédite due en grande partie à l'accueil bienveillant de la famille du poète. Cet ouvrage monumental

qui nous apporte de précieux renseignements sur la genèse et sur la structure des œuvres claudéliennes des années 1888-1906 sera désormais un des documents indispensables aux études claudéliennes, non seulement au Japon mais, je l'espère, également dans le monde entier, s'il a la chance d'être traduit en d'autres langues. Il nous fournit une biographie complète sur la jeunesse de Paul Claudel en même temps que, par une critique littéraire pénétrante, il ouvre des horizons illimités aux études de la littérature « universelle ».

Michio KURIMURA.

(1) Voir le plan esquissé par l'auteur lui-même in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 46, p. 30.

(2) Ernest Satow : « The Shiñ-tau Temples of Ise », *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 1874, Yokohama, Shanghai, London, Paris (reprint 1882).

(3) Edward J. Reed : *Japan, its history, traditions and religions, with the narrative of a visit in 1879*, 2 vol., London, J. Murray, 1880.

(4) William Elliot Griffis : *The Mikado's Empire*, New York, Harper, 1894.

(5) B. H. Chamberlain & W. B. Mason : *A Handbook for Travellers in Japan*, London, John Murray, 1881 (4^e éd., 1894).

Claudel Studies, vol. 5 (1978), n° 1.

Les livraisons successives des *Claudel Studies* américaines suivent la règle d'or édictée par le poète, celle de l'alternance. Après le « temps fort » constitué par le recueil « Gide Revisited », centré sur un problème humain et métaphysique du plus haut niveau, il était habile de miser sur des sujets plus divers et moins ardu.

Les souvenirs personnels de M. Igirosianu, ancien diplomate et homme de lettres Roumain, frappent surtout par leur provenance. Qui eût cru qu'il était possible, en 1972, de faire publier des traductions de Claudel au-delà du rideau de fer ? Le portrait du poète ne surprendra guère les lecteurs avertis mais ceux-ci s'amuseront de l'anecdote concernant l'opinion sur lui d'un adversaire politique aussi caractérisé mais aussi fin lettré que Léon Blum.

Pour son analyse du thème du Vin, M. Bréthenoux a suivi la méthode aujourd'hui classique de Bachelard et il a fortement posé la richesse sémantique d'une métaphore qui renvoie aussi bien à l'ivresse du savoir (chère à la Renaissance) qu'au feu des passions humaines et aux symboles de la liturgie catholique. On regrette seulement que cette étude, bien introduite et bien conclue, se dégrade en son centre jusqu'à l'anecdotique : la « carte claudélienne des vins » contredit les rapports établis par Jung et Bachelard entre l'image et le vécu. Tous les Tastevin seraient poètes si l'excitant suffisait à créer des formes esthétiques. Le sens du processus, c'est que les archétypes, antérieurs par définition, se projettent sur l'expérience, et non l'inverse.

Le commentaire de texte « à la française », présenté par M. Roger Lefèvre, démontre parfaitement les mérites de la méthode. La structure poétique ainsi dégagée, un « système stellaire » de thèmes et de symboles, gravitant autour du « noyau » de la pensée, vaut non seulement pour le lyrisme claudélien mais pour la plupart des poètes modernes, sans oublier les plus anciens puisque c'est dans la Bible que Claudel, de son propre aveu, a découvert cette démarche. Quant au texte choisi pour la démonstration, on ne peut qu'approuver le projet de M. Lefèvre, celui de rendre justice aux écrits tardifs. Mais comment ne pas

conserver sa préférence pour l'art plus elliptique des *Odes* et de la *Cantate* ? Cette ruminantion paraît bien pesante après le coup d'aile du « Cantique de la Rose » dont elle constitue l'ultime avatar.

Le lecteur anglophone, peut-être lassé de trois textes en français, prendra plaisir à l'article du Dr Nagy (le directeur de la Revue) sur la vision claudélienne de l'Histoire : un mouvement temporel orienté, « aspiré » par l'Éternité comme une phrase musicale par l'accord ultime qui résoudra les dissonances passagères. Les suggestives confrontations avec Valéry et Malraux invitent à une discussion plus large qui sans doute aurait dépassé le cadre de cet exposé.

Quant à l'étude de M. J. Guérin, sur « l'impossible » admiration d'Audiberti pour Claudel, elle se recommande d'elle-même, tant elle s'avère judicieuse dans son projet, équitable dans ses conclusions, alerte et stimulante dans la mise en œuvre de ses matériaux. Si la verve d'Audiberti nous amuse, nous convenons sans peine avec M. Guérin que ses brocards visent moins l'œuvre que la personne, voire le mythe, de « l'écrivain catholique », et qu'il cherche à s'en démarquer d'autant plus qu'il sent en lui-même « un Claudel dont il lui faut sans cesse étouffer la voix » — Un régal pour l'esprit !

Jacqueline de LABRIOLLE.

Recherches et Travaux

Wojciech KACZMAREK : « La Réception de l'œuvre dramatique de P. Claudel par la critique en Pologne », Lublin, 1978, pp. 149 (titre original en polonais : « Recepcja krytyczna tworczości dramatycznej P. Claudela w Polsce »).

Un jeune Polonais, Wojciech Kaczmarek, nous a présenté un travail de recherche documentaire sur l'œuvre de Paul Claudel devant la critique polonaise. C'est une thèse de maîtrise préparée sous la direction du Professeur Irena Slawinska à l'Université catholique de Lublin. L'auteur a divisé son ouvrage en trois périodes : 1900-1918, 1918-1939 et 1948-1978. Il s'intéresse surtout à l'œuvre dramatique mais pas exclusivement, parce que c'est le théâtre de Claudel qui a eu l'influence prépondérante sur la position du poète en Pologne. Il note d'une façon exhaustive tout ce qui était écrit sur Claudel, ce qu'on traduit de lui et enfin comment il était apprécié. L'auteur de la thèse met aussi en relief les raisons et les aspects de l'intérêt croissant pour l'œuvre de Claudel et pour son théâtre en premier lieu.

Le théâtre de Claudel fut mentionné dans la presse littéraire polonaise pour la première fois, en 1904. En 1908 nous avons les premières traductions, celle des fragments de *Connaissance de l'Est* d'abord et un peu plus tard celles de *Vers d'exil* et du *Cantique de la Pologne*. La représentation de *L'Annonce faite à Marie* à Hellerau en 1913 a revêtu un intérêt particulier grâce aux contacts étroits que les critiques polonais possédaient avec ce centre artistique. L'année suivante la traduction de cette pièce a paru — la première du théâtre de Claudel.

Dans la seconde période, surtout au début, la connaissance de l'œuvre de Claudel s'accroît et s'approfondit. L'éminent écrivain polonais, Stefan Zeromski, fait un appel en demandant une édition des œuvres de Claudel en polonais. Nous avons des nouvelles traductions du théâtre et les premières