



CLASSIQUES
GARNIER

LIOURE (Michel), « En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 84, 1981 – 4, *Claudel confesseur de la foi III*, p. 92-96

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15535-5.p.0036](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15535-5.p.0036)

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.

© 1981. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

art bacchique qui couronne les vendanges ! Nous sommes entrés dans une nouvelle époque théâtrale et Claudel s'y trouve comme chez lui. J'ai l'impression qu'un quart de siècle après sa mort il respire dans le climat qui lui convient.

Telle est en définitive la révélation qui nous fut faite par Anne Delbée et par sa troupe dans cette matinée inoubliable du 20 décembre dernier.

Jacques MADAULE.

En marge des livres

Michel MALICET : *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 221, 226, 227. Les Belles Lettres, 1978-1979, 3 volumes.

Les beaux travaux de Michel Malicet sont trop connus des claudéliens pour qu'il soit nécessaire ici d'en présenter longuement le sujet, les principes et les acquis. Les analyses et l'argumentation en sont de plus si riches et si circonstanciées qu'on ne saurait les résumer sans les trahir. On se bornera donc à en rappeler brièvement les idées essentielles avant d'aborder quelques points de méthode.

Inspirée et nourrie des travaux de Freud et de ses disciples, émules et successeurs (en particulier Marie Bonaparte, Ernest Jones, Karl Abraham et Sandor Ferenczi), cette « lecture psychanalytique » a pour but de révéler dans l'œuvre et plus spécialement dans le théâtre de Claudel des situations, des structures et des images obsessionnelles, exprimant, sous l'écran des métaphores et par tous les détours que la censure impose aux pulsions de l'inconscient, des relations, des rêveries et des conduites œdipiennes.

Etudiant, dans une première partie, « les structures dramatiques ou les fantasmes du Fils », Michel Malicet s'attache à démontrer que l'héroïne claudélienne est généralement, sous l'aspect séduisant de l'Eve éternelle, une « imago maternelle », une « Mère » imaginaire, auprès de laquelle un « Fils », animé d'un désir incestueux, éprouve à la fois l'attraction et la terreur de l'interdit. Dans son effort de possession, ce Fils se heurte à l'hostilité d'un « Père » irrité, dominateur et menaçant, qu'il va tenter d'évincer ou d'égaliser, mais qui se venge à son tour en punissant son rival pour obtenir sa soumission. Ainsi s'instaure un conflit entre un héros incarnant le personnage du Fils (Simon Agnel, Avare, Louis Laine, l'Empereur du *Repos du Septième Jour*, Jacques Hury, Mesa, Ménélas, Turelure dans *L'Otage* et son fils Louis dans *Le Pain dur*, Orian, Rodrigue ou Christophe Colomb), et une puissance établie figurant le pouvoir du Père (l'Empereur de *Tête d'Or*, Besme, Thomas Pollock, Hoang-Ti dans *Le Repos*, le Père de *L'Annonce* et le Dieu de *Partage de Midi*, Georges de Coufontaine ou le Roi de *L'Otage*, le vieux Turelure du *Pain dur*, le Pape du *Père humilié*, Pélage ou Balthazar dans *Le Soulier de Satin*, les dieux et le Roi de *Christophe Colomb*). A ce Père interdictif, le Fils va s'efforcer de s'identifier ou de se substituer, par le

détrônement (*Tête d'Or*), la rébellion (Avare, Orian, Mesa), le parricide (*Le Pain dur*), et toutes les formes de l'usurpation (*L'Otage*) et de la dérision (*Protée*, les pédants du *Soulier de Satin*), avant de succomber lui-même à l'échec (Ménélas, Jacques Hury), à la mort (*Tête d'Or*, Louis Laine) ou à la mutilation (Mesa, Turelure, Rodrigue), qui sont autant d'expressions de la castration punitive.

Ce conflit fondamental est projeté, dans la seconde partie — « le monde imaginaire » — au plan du décor et des éléments. La domination du Père est alors figurée par la force et le rayonnement du Soleil, dont les noces avec la Terre ou le combat contre la Mer signifient la possession de la Mère, auprès ou au sein de laquelle aspire à se réfugier un Fils rêvant de se fondre avec les Eaux nourricières et tous les paysages évoquant la féminité protectrice : jardin, nuit, tombe, grotte ou maison.

Soumis, de façon systématique et suivie, aux procédés d'exégèse ainsi définis, tout le « premier théâtre », de *Tête d'Or* à la seconde version de *La Ville*, apparaît alors, dans la troisième partie, comme un « théâtre de l'interdiction » illustrant les efforts désespérés du Fils pour accéder et pour échapper à la fois à la séduction de la Mère interdite.

Ce résumé simplificateur ne saurait offrir une juste idée d'une étude appuyée sur un foisonnement d'analyses et de conclusions convergentes. Par la solidité de sa documentation, la rigueur de sa démarche et l'ingéniosité de ses interprétations, cet ouvrage est le modèle achevé d'une thèse, au vrai sens du mot, proposant d'une œuvre une vision cohérente, originale et scientifiquement fondée.

Michel Malicet a très heureusement mis l'accent sur des aspects jusqu'ici trop méconnus de l'œuvre claudélienne. Il a mis en valeur le caractère essentiellement onirique et fantasmatique d'un théâtre échappant visiblement aux lois non seulement du réalisme et de la psychologie, mais aussi de la vraisemblance et de la logique, et que Claudel lui-même a défini comme un « rêve dirigé ». Il a fermement mis en relief la part de la sensualité, de la sexualité, dans des drames amoureux dont la violence et l'agressivité sont souvent occultées ou sublimées par un symbolisme religieux dont la critique traditionnelle avait trop exclusivement tenu compte. Il a ainsi restitué à cette œuvre énigmatique et mystique une saveur charnelle et une vigueur virile où d'aucuns s'offusqueraient de percevoir la primauté des pulsions primitives et la négation des intentions artistiques ou religieuses, mais où d'autres apprécieront de ressentir la vérité crue d'une émouvante humanité.

Le pouvoir de conviction de ces analyses est en partie fondé sur leur cohésion. Non seulement Michel Malicet réussit à montrer, par une série de rapprochements significatifs, que dans tout le théâtre de Claudel se joue, sous la diversité des affabulations et des personnages, un seul et même drame illustrant, à travers les péripéties et sous les déguisements imposés par la censure à l'inconscient, l'éternel combat du Fils contre le Père et sa quête obstinée de la Mère. Mais encore il démontre excellemment comment tous les éléments du décor matériel ou mythique, évoqués par la mise en scène ou la poésie du texte, entrent à leur tour dans le drame et, loin de ne constituer qu'un ornement réaliste ou gratuit, participent activement à la destinée des personnages. Le soleil de *Tête d'Or* ou de *Partage de Midi*, la nuit du *Repos du Septième Jour*, la Lune et la Mer du *Soulier de Satin* apparaissent alors comme de véritables héros à part entière ou comme des figures incarnant les

fantasmes en action dans le drame. De la même façon, les événements et les faits réels qui constituent la toile de fond de la Trilogie ou du *Soulier de Satin* ne sont plus considérés comme un simple arrière-plan nécessaire à un drame historique, mais comme une transposition et une projection des hantises et des conflits qui font agir les personnages : ainsi dans *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*, les révolutions politiques et les rivalités amoureuses offrent un même reflet de la rébellion du Fils contre le Père. De l'intrigue au décor et des personnages aux événements apparaît alors une unité traduisant la permanence et la pression du drame intérieur qui anime et soutient toute l'œuvre.

La lecture ainsi proposée ne se justifie pas seulement par sa cohérence interne. Elle permet aussi de déchiffrer des épisodes ou des expressions énigmatiques et de fournir, au moins à titre hypothétique, une explication de bien des passages obscurs ou « désespérés ». Au-delà de ces interprétations de détail, cette lecture a la vertu de restituer à l'œuvre de Claudel son « ambiguïté fondamentale » (t. I, p. 72). Sans prétendre en aucune façon refuser ni réfuter les interprétations traditionnelles et fondées sur des références biographiques, historiques ou religieuses, Michel Malicet suggère uniquement de leur adjoindre une explication différente et complémentaire. « Notre interprétation, déclare-t-il, vise non pas à dissoudre mais à compléter l'interprétation religieuse » (t. I, p. 53). Au sens clair et conscient du « dit » s'ajoute et parfois s'oppose un sens inconscient et caché, qui modifie ou contredit le premier, sans pour autant l'exclure ou l'annuler.

Car la rigueur et l'ingéniosité de l'exégète n'ont d'égal que sa prudence et sa modestie. Les interprétations proposées ne sont jamais présentées comme une vérité unique et définitive, édictée au nom d'une doctrine exclusive et indiscutée, mais seulement comme une « lecture » et une « hypothèse », parmi d'autres également possibles et valables.

Si la démarche et les propositions de Michel Malicet sont donc d'une rigueur et d'une honnêteté sans reproche, en revanche il est permis de s'interroger sur les principes et les postulats d'une méthode qu'il n'a pas forgée, mais qu'il applique avec tant de virtuosité qu'elle apparaît en pleine lumière, et de manière exemplaire, avec ses subtilités, mais aussi ses facilités, ses ambiguïtés, ses paradoxes et ses excès.

Pour déceler et révéler les pulsions refoulées et occultées par la conscience, une critique inspirée de la psychanalyse est nécessairement contrainte à traquer les manifestations de l'inconscient à travers tous les déguisements qu'il emprunte afin de déjouer la censure, à les reconnaître à travers les « mille substitutions » (t. I, p. 26) que peut revêtir un fantasme ou une représentation par un jeu compliqué de déplacements, d'équivalences ou de renversements. Car l'inconscient ne peut être saisi que dans l'exercice infini de ses métamorphoses, autrement nombreuses et variées que celles de Protée. Le lecteur peu familier de la psychanalyse aura quelque surprise à constater que le sexe masculin peut revêtir successivement et indifféremment l'aspect de l'arbre et du mât, de l'épi et du pain, du fusil, du canon, du soc et de la charrue, de l'épée, du bâton, du drapeau, des clous et de la croix, ou, dans l'ordre animal, de la chenille ou du serpent, mais aussi, de façon plus inattendue, du cheval, de l'oiseau, du coq, de l'alouette ou du phénix, auxquels il faut ajouter la dent, le pied, la jambe ou le nez, la ligne et l'hameçon, la voix et le vin, la cloche et le manteau, la perle et le soleil, sans parler des lunettes, de Polichinelle ou du Chinois ! Encore la liste est-elle évidemment incom-

plète et ouverte... Si le sexe féminin paraît moins riche en substituts, on le reconnaîtra cependant sans hésiter dans les yeux, le cœur, la colombe et la chaussure, le vase, le coquillage, la forêt, la route ou... l'église, et bien entendu, dans un contexte claudélien, la Rose. La Femme ou la Mère est assimilable à la Terre, à la Mer, à la Lune, à la Nuit, au Jardin, à la Tombe, à la Porte, à la Ville, à la « maison fermée », qu'elle soit domestique ou cosmique, et de façon générale à « tout lieu clos » (t. II, p. 179). Comment dès lors ne pas la rencontrer à chaque pas, puisque l'on ne saurait s'aventurer sur terre ou sur mer sans « traverser » — et donc violer ! — cette Mère omniprésente ? Pareillement « toute blessure, toute privation, tout sevrage » étant l'indice et le substitut de la castration (t. I, p. 181), nul ne saurait échapper à ce sort dans un théâtre où sont généreusement prodigués les supplices et les combats, les meurtres et les mutilations en tous genres, de la claudication à l'amputation et du mutisme à la cécité. Et s'il est vrai que « tout mouvement de va-et-vient ou d'aller et retour » (t. II, p. 81), de la navette au navire, de la vague au vent et du « tug-of-war » des dieux à celui des clowns, renvoie aux gestes de l'amour, alors tout l'univers ne constitue plus qu'une immense exhibition érotique offerte à l'avidité d'un voyeur à la fois fasciné et terrifié par le spectacle ininterrompu de cette « scène originaire ». On conçoit qu'une telle obsession ne puisse offrir « qu'une des lignes de force possibles du texte » et que sa « prise en compte exclusive » aboutirait, comme le reconnaît Michel Malicet lui-même, à « une interprétation simpliste et même ridicule » (t. I, p. 269).

Non content de se prêter, par le biais des symboles et des substitutions, à la fantaisie d'une exégèse alliant la diversité sans fin des équivalences à la monotonie de l'idée fixe, la vie de l'inconscient, qui se joue de la logique et de la chronologie, qui échappe aux lois de la causalité et « ignore totalement le principe de contradiction » (t. I, p. 29), favorise une singulière liberté d'interprétation. C'est ainsi que par le jeu des doubles et des inversions Camille est successivement ou simultanément, dans *Le Soulier de Satin*, « un représentant du Père » éveillant la jalousie du « Fils » Rodrigue (t. I, p. 122), et un « Fils » obtenant la « possession interdite » en dépit de Dieu le Père (t. I, p. 125). L'Arbre ou le Cheval sont des symboles ambivalents, renvoyant indifféremment au Père, au Fils, à la Mère, et à la scène originaire (t. I, p. 144 et 157). Et dans *L'Otage*, « l'ambivalence des sentiments du fils à l'égard du père » est d'autant plus affirmée que l'action de sauver peut signifier, « par renversement », la volonté de tuer (t. II, p. 220).

Latent dans tous les lapsus de la parole et de l'action, l'inconscient peut aussi se manifester — et donc inviter le critique à le rechercher — dans les jeux de mots ou les calembours. Parce que « testament vient de testis qui lui-même a donné testicules », on sera tenté de voir dans le « testament » qu'Amalric dérobe à Mesa un « mot-écran » recouvrant une allusion sexuelle (t. I, p. 185). Et toute « marche ensemble », au nom de l'étymologie (co-ire), sera pourvue d'un fort potentiel érotique (t. I, p. 231). La culture du critique, ici, semble enchérir sur les subtilités de l'inconscient.

Par un excès de cohérence herméneutique, on est enfin conduit à des conclusions pour le moins paradoxales, où le sens caché non seulement contredit radicalement le sens conscient, mais paraît vraiment, à tous les sens du terme, impertinent. Peut-on réellement considérer que Badilon, dans *L'Otage*, est, à « l'évidence », « amoureux de Sygne », et qu'il agisse ainsi qu'un double de Turelure, exerçant, dans l'imaginaire, « une sorte de viol »

et de « possession sadique de la femme aimée » (t. I, p. 237) ? Comment accepter que dans *Le Soulier de Satin* les mouvements de l'Ange, amenant et relâchant alternativement le fil au bout duquel se débat Prouhèze, constituent un manège amoureux, un « tug-of-war » érotique, une « scène originaire » offerte aux regards impuissants du Fils — Rodrigue — humilié par le pouvoir du Père (t. I, p. 172) ? Peut-on penser que l'appréhension du Purgatoire est aussi bien « l'expression ambiguë du plaisir », et faut-il hésiter ici à « décider entre le sensuel et le mystique », en estimant que ces lectures opposées sont « toutes deux en même temps possibles avec autant de vraisemblance » (t. I, p. 173) ? L'« extension majeure » entre « la lecture la plus lourde de fantasmes sexuels » et « la lecture la plus chrétienne possible » (t. I, p. 171) est sans doute un moyen d'expliquer la force et la profondeur de la scène. Ce peut être aussi celui de discréditer la monomanie d'une obsession singulièrement réductrice. Le théâtre de Claudel est assurément un théâtre d'amour et de passion charnelle, auquel il était bon de restituer une violence et une saveur souvent édulcorées par une critique éthérée. Mais quelle que soit la part de la sexualité dans le psychisme humain en général et l'œuvre de Claudel en particulier, est-ce en approfondir et en servir fidèlement l'esprit que de lui conférer un sens étranger, sinon opposé, aux intentions clairement et fermement exprimées par l'auteur ?

Ce n'est pas ici le lieu de raviver la « querelle des critiques » et de rouvrir un débat toujours brûlant sur les procédés et les postulats de la lecture. Il est cependant inévitable et révélateur que toute une méthodologie et toute une psychologie soient finalement mises en jeu par un ouvrage où l'on ne saurait manquer de reconnaître, en tout état de cause, un modèle exemplaire de la psychanalyse littéraire et une contribution originale à la connaissance de Claudel.

Michel LIOURE.