



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 109, 1988 – 1, *Sur la poésie. Ecritures de Paul Claudel. Les relations balzacienes du Baron Turelure*, p. 28-35

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15484-6.p.0036](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15484-6.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.

© 1988. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Jacques HOURIEZ - *Le repos du septième jour* de Paul Claudel (Introduction, variantes et notes) in « Annales littéraires de l'Université de Besançon ». Les Belles Lettres, Paris 1987.

Un résumé de la remarquable thèse de Jacques Houriez ayant déjà été publié dans le Bulletin n° 96, c'est à un metteur en scène, Pierre Franck, qui se trouve à ce jour être le seul à avoir monté en France « Le repos du septième jour », que nous avons demandé de parler de cet ouvrage.

Une première remarque s'est imposée à mon esprit : il est réconfortant qu'un écrivain d'une érudition très fine se soit passionné pour « LE REPOS DU SEPTIEME JOUR » que je considère comme une œuvre majeure de Paul CLAUDEL, et jusqu'ici bien injustement mise à l'écart.

Le travail en profondeur de Jacques HOURIEZ m'a impressionné par sa rigueur et sa logique. Grâce à lui, nous pouvons suivre la naissance du drame qui a été peut-être aussi celui de Paul CLAUDEL.

Nous suivrons — sans trop nous y attarder — le limier sur la trace de la genèse de « *La Roue de la Vie* », transformée bientôt en « *Repos du Septième Jour* », ce qui l'amène à découvrir que la rédaction de la pièce a commencé en 1896.

Jacques HOURIEZ cite cette phrase prémonitoire : « J'entends autour de mon trône le bruit d'un peuple qui mâche ». Le diplomate Claudel ne soufflait-il pas au poète son inquiétude sur l'avenir de la Chine ?

Il a souvent été écrit ici ou là que Dom Juan était en quelque sorte la pièce maudite de Molière comme Macbeth celle de Shakespeare. « LE REPOS DU SEPTIEME JOUR » serait-elle alors celle de Claudel ? Je n'en crois rien :

Dom Juan a connu, selon ses interprétations, des accueils véritablement enthousiastes, Macbeth parfois aussi et en 1965, nous fûmes surpris par la ferveur d'un public assez nombreux pour que notre entreprise se soit avérée justifiée. Je suis convaincu qu'un homme de théâtre nouveau saura redonner vie à cette œuvre si puissamment dramatique pourvu que les Dieux du Théâtre les placent un jour face à face.

Claudiel a été profondément marqué par ses séjours à Fou-Tchéou, à Hank'ou à Shangai. Il a été fasciné par cet univers nimbé de mystères, si fermé sur lui-même, j'ajouterai : à cette époque, si désordonné. Il est possible donc d'affirmer que Claudiel fut en effet partagé entre l'attraction et le dégoût devant ce monde étouffant et sans foi. Mais n'est-il pas probable que dans tous les âges de sa vie, Claudiel ait été finalement écartelé entre la contradiction de l'engagement né de sa conversion et de l'hypnose que produisait sur lui le paganisme émergent de la multitude grouillante que formait les sujets de l'empire de la Chine des dix-huit provinces.

Le jeune homme Claudiel a — par surcroît — toujours été force d'attraction oblige — comme envoûté par les livres de Dante, de Villiers de l'Isle Adam, d'Edgar Poë, de Mallarmé, plus tard de Kafka.

Pourtant au contraire de certains d'entre eux, il ne se délectait pas en contemplant la mort, il l'interrogeait en exigeant des réponses qui lui feraient comprendre la vie. C'est pourquoi l'Empereur de notre « Repos » s'adressant à son ancêtre s'écrie : « Apparais ! Apparais ! Voici que j'ai mis mon cœur en communion avec le tien, et que je participe à tes mystères, et la rage m'emplit et m'horripile ! » et le faisant revenir d'entre les morts, il l'entendit enfin lui donner cette clef : « Il est naturel à l'homme de tirer tout à lui, c'est le geste de celui qui meurt, c'est ainsi que joints à la terre, nous la possédons et parce que vous en tirez parti (vous les vivants), buvant et mangeant, nous sommes troublés (nous les morts) dans notre repos et notre adhésion. Ne vous étonnez donc pas, partageant la terre avec nous, de notre présence et de notre inimitié ».

Par ailleurs, il faut souligner que curieusement se rejoignent « LA DIVINE COMEDIE » et « LE REPOS DU SEPTIEME JOUR » et que leurs descentes aux enfers procèdent d'une source identique : la forêt ténébreuse d'où sourd le mal. Le parallélisme entre l'enfer de Dante et celui de Claudiel apparaît alors comme une vérité d'évidence.

Jacques HOURIEZ a raison d'écrire : « Claudiel n'est pas théologien, il est penseur religieux, homme de foi, il est l'Être qui est ».

Le Repos est bien un drame hors du temps qui s'est effacé, faisant place à l'éternité où le damné s'est figé avec son blasphème et son péché. Il est vrai aussi que Claudiel avait sûrement éprouvé de la répulsion et du mépris à l'égard de ses semblables. Ainsi Jacques HOURIEZ fait ressortir avec justesse la nausée du poète devant une humanité égarée et constamment tiraillée entre l'idée qu'elle se fait de Dieu et le besoin viscéral, animal qu'elle a de se fondre dans la violence.

Le meilleur d'entre les hommes n'a-t-il pas au fond de ses entrailles un démon qui sommeille ?

Pierre FRANCK.

Antoinette WEBER-CAFLISCH : *Le Soulier de satin, de Paul Claudel*, 2 vol. 1. Edition critique, 388 p. 2. *Dramaturgie et poésie*, Essais sur le texte et l'écriture du *Soulier de satin*, 398 p. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 334 et 335. Paris, Les Belles Lettres, 1986 (t. 2) et 1987 (t. 1).

C'est dans *Paul Claudel* 12 (RLM, 1977), que Madame Weber-Caflisch, dans un article (1) où déjà se laissaient deviner ses remarquables dons de chercheur et de critique, attirait notre attention sur l'intérêt que présentait le manuscrit du *Soulier de satin* dont Martin Bodmer avait fait l'acquisition en 1970 et nous faisait part de son projet d'entreprendre « un travail plus vaste : une édition critique qui comporterait toutes les leçons, toutes les variantes ». C'est de ce travail, vaste en effet et admirablement mené à bien, que nous saluons la réalisation dans les deux beaux volumes qui viennent de paraître. Avec *La Scène et l'image* (1985) dont le compte rendu a paru dans le *Bulletin* n° 103, ils constituent l'ensemble qui, dans un autre arrangement et portant le même titre que le présent tome 2, a été présenté comme thèse de doctorat à l'Université de Genève et dont l'auteur elle-même a fourni une brève analyse pour la rubrique « Recherches et Travaux » du *Bulletin* n° 97.

La présentation de cette édition critique — qui en fait, malgré ce que semblent indiquer les titres et sous-titres de l'ouvrage, remplit à elle seule les deux tomes qui nous occupent — est assez particulière. En effet, au lieu d'être précédé, comme il est presque d'usage, d'une étude d'ensemble expliquant la genèse et la signification de l'œuvre, le texte de base avec son apparat critique est ici entouré de plusieurs essais — explicatifs, théoriques, critiques — qui eux-mêmes sont assez fragmentés ; tandis que les notes, au lieu de suivre dans leur succession le mouvement linéaire du texte, sont classées par ordre alphabétique. Disons tout de suite que si cette disposition inaccoutumée peut présenter certains inconvénients, elle est loin, ici, d'être un défaut. Le fait d'avoir pour point de départ la disponibilité d'un manuscrit dont peu de claudéliens avaient encore pu tenir compte, et pour matière une œuvre qui avait déjà suscité un grand nombre d'études critiques, imposait absolument de chercher une nouvelle approche. Celle qui a été adoptée non seulement tient compte des conditions particuliers de cette édition mais correspond parfaitement tant à l'idée que Mme Weber-Caflisch se fait de la dont peu de claudéliens avaient encore pu tenir compte, et pour matière aller à l'esprit à travers la lettre en se posant la question bien claudélienne : qu'est-ce que cela veut dire ? Car l'œuvre littéraire est d'abord un *texte* dont l'établissement n'est pas une fin en soi mais dont l'étude et plus précisément l'interrogation est le moyen le plus sûr d'accéder à ce qui fait sa raison d'être. Ce bon principe préside à tous les aspects de cette édition : choix du texte

(1) Antoinette Wakker : « Quelques remarques sur le texte et sur le manuscrit du *Soulier de satin* ».

de base et de la forme de l'apparat critique, organisation et orientation des essais et des notes.

En gros, l'Introduction qui avec le texte du *Soulier* constitue le premier volume concerne l'histoire des différents manuscrits et éditions ainsi que de la composition de l'œuvre, le choix du texte de référence, la présentation de celui-ci et de l'apparat critique ; le deuxième offre une discussion de certains aspects de la théorie de l'édition, des développements montrant l'intérêt littéraire de différentes leçons du texte, et des notes critiques ou explicatives. Mais aucune cloison étanche ne sépare ces différentes sections, dont les développements, foisonnant autour du noyau qu'est le texte, se recourent par endroits et surtout se complètent et se nourrissent les uns les autres. C'est ainsi qu'on trouvera dans l'Introduction du tome 1, en marge ou en prolongement d'une discussion sur l'antériorité ou non de la Quatrième Journée, un important développement sur la nature et la fonction du comique et de l'ironie dans le *Soulier* auquel viennent ajouter de nouvelles dimensions telle page du Préambule qui au tome 2 précède les Notes, et plusieurs des Notes elles-mêmes (*Marguerite, Protée, etc.*). Bref, un ouvrage dense, très riche, un de ceux qu'il faut lire sans rien sauter — même les notes en bas de page ! — et auquel on reviendra souvent par la suite. Mais combien on regrettera qu'il n'y ait pas d'index !

S'il y a une partie de l'ouvrage que le lecteur serait tenté de laisser de côté, c'est sans doute le début du tome 2 où l'auteur définit sa position, dans des pages d'une lecture parfois un peu ardue, sur différents aspects de la théorie de l'édition du texte. En fait, ces considérations théoriques s'avèrent du plus haut intérêt, développant avec fermeté certaines distinctions (auteur/correcteur ; éditeur/critique ; texte/version/état ; variante/correction/leçon) et invitant la réflexion sur des questions cruciales : à quoi sert une édition critique ? comment la présenter ? comment choisir (mais doit-on choisir ?) entre différents états du texte, ou différentes leçons ? Questions éminemment pertinentes pour l'édition du *Soulier*, dont il ressort de l'Introduction du tome 1 qu'aucune des éditions parues, aucune dactylographie, aucun manuscrit n'offre un texte qui, même après correction d'erreurs manifestes, puisse être considéré comme *le texte* de l'œuvre. Le problème du texte de base, déjà débattu dans *Paul Claudel* 12 par Mme Weber-Cafilisch et Jacques Petit dont maintes pages de la présente édition prolongent le dialogue, se posait donc de façon aiguë. Dans la pratique, une fois écartée la tentation de proposer un texte « composite », nécessairement arbitraire, il restait deux possibilités : utiliser le texte de la Péliade (P) de la même manière que dans d'autres volumes de la même collection consacrés au théâtre de Claudel, ou publier intégralement le manuscrit Bodmer (B) en donnant les variantes apportées par d'autres inédits et par les différentes éditions. C'est cette dernière solution qui a été adoptée. Elle était certainement la bonne, car elle permet non seulement aux spécialistes de connaître, mais à tous de lire ce que l'éditrice appelle (1,47) « *le seul* état du texte dont on puisse être certain qu'il ait correspondu entièrement à la volonté de l'auteur au moment où il a jugé l'œuvre achevée et donc bonne à être éditée, sinon *tirée* ». Définition prudente, on le voit, car en effet, B ne représente pas l'état définitif du texte. Non seulement il existe un autre manuscrit (P'), postérieur à B et destiné à en remplacer la première page — manuscrit publié à son tour avec appareil critique dans le tome 2 du présent ouvrage — mais il est clair que Claudel

est plus d'une fois intervenu ultérieurement pour apporter à son texte des modifications qui ont été incorporées dans les éditions imprimées. Dans d'autres cas, il est impossible de déterminer si telle divergence entre le manuscrit et les éditions est l'effet d'une erreur ou de la volonté de l'auteur. Mais, comme Mme Weber-Caflisch le démontre de la façon la plus convaincante, dans son ensemble et la première page mise à part, le manuscrit Bodmer est bien plus proche des intentions de Claudel que n'importe laquelle des éditions imprimées.

Persuadée que la principale fonction de l'éditeur, nettement distincte de celle du critique, est de faciliter la tâche de ce dernier en fournissant des données textuelles aussi complètes, précises et intelligibles que possible, Mme Weber-Caflisch a pris le parti de limiter le corps du texte à la transcription, en principe fidèle en tout point, du dernier état de B, réservant pour l'apparat, échelonné le long du texte en bas de page, la notation de toutes les particularités du manuscrit depuis les leçons barrées jusqu'aux changements d'encore, ainsi que, bien entendu, celle des variantes (ou plutôt leçons divergentes) des éditions et brouillons pris en compte. Grâce à cette présentation, le texte se lit avec la plus grande facilité, les seuls éléments étrangers — dont aucun n'entrave la lecture — étant les chiffres minuscules renvoyant à l'apparat critique, les astérisques qui renvoient aux Notes du tome 2, et les très rares crochets indiquant que le texte a quand même été modifié, sans doute justement pour la commodité de la lecture : ajout d'un point oublié en fin de phrase, cet *exil a-t-elle* remplacé par *cet exil a-t-[il]* (p. 154). Il est évident que le texte et l'apparat ont été établis, et corrigés sur épreuves, avec le plus grand soin. Il faut néanmoins signaler, dans la dernière réplique de 11,7, deux participes mal accordés qui, compte tenu de l'apparat qui n'en dit rien, doivent l'être sans doute correctement dans le manuscrit.

Un peu comme un vieux tableau qu'on vient de nettoyer, c'est un *Soulier* en quelque sorte rajeuni que découvre le lecteur de cette transcription : toujours le même chef-d'œuvre, presque le même texte, mais plus vif de couleur et de rythme : ainsi *barbichet* pour *barbon* (Th, II, 769), ou bien à la même page :

P : A celui-là même qu'avec le Roi, son époux de par Dieu lui donne ?

B : A celui-même qu'avec le roi son époux de par Dieu lui donne ?

La ponctuation de B apparaît plus poétique, moins logique que celle des éditions, l'emploi de la majuscule moins conséquent mais plus expressif. Sur le plan du lexique aussi, B. offre, comme on sait, de nombreuses leçons qui ne figurent pas dans les éditions ; qu'on veuille les considérer comme définitives ou non, elles sont certainement authentiques et c'est l'une des joies que procure cette édition de pouvoir les savourer dans leur contexte : chose impossible si l'éditrice avait choisi un autre texte de référence ou adopté pour la transcription du manuscrit les principes de l'édition génétique. D'ailleurs rien n'empêche le lecteur de suivre s'il veut la genèse du texte, l'apparat critique étant d'une précision et d'une clarté exemplaires.

Mais je n'ai rien dit, ou presque, des multiples richesses qui entourent le texte et l'apparat. L'Introduction, comme il se doit, tente de reconstruire l'histoire de la composition du *Soulier* et donne des précisions utiles sur les manuscrits disponibles. Elle n'est pas à vrai dire d'un abord très facile, car l'auteur, nouvelle Sept-Epée que suit mal sa Bouchère, nous entraîne en plei-

ne mer avec une rapidité déconcertante ! L'on s'y sent bientôt à l'aise, pourtant, absorbé par une fascinante discussion du sens et de la portée des déclarations de Claudel concernant la perte de la Troisième Journée dans l'incendie de Tokyo, et la genèse de la Quatrième. D'après l'hypothèse de Mme Weber-Caflisch, le brouillon (P³) de la Troisième Journée était déjà rédigé jusqu'au milieu de la scène 10 avant la catastrophe de septembre 1923, de sorte que tout ce que Claudel aurait perdu en fait — pertes néanmoins considérables — ce sont la copie qu'il était en train de faire (l'améliorant à mesure), plus peut-être un brouillon antérieur des scènes 10 à 14. Hypothèse qui ne se donne pas pour certitude et qui est d'ailleurs difficile à concilier avec le témoignage des lettres à René Lalou des 3 octobre et 8 novembre 1923 (*Bulletin* n° 40, p. 7) que l'auteur ne cite pas à ce propos. Mais l'argument, fondé en partie sur l'étude du manuscrit, est séduisant et, tout au moins, offre d'intéressants sujets de réflexion. Pour ce qui est de la Quatrième Journée, la question était de savoir s'il est vrai, comme on l'a souvent affirmé en s'appuyant sur les déclarations de Claudel dans le *Journal* (1,647) et les *Mémoires improvisés* (304), qu'elle a été écrite — au moins en partie et sans doute sous une forme — avant le reste du drame. L'argument de Mme Weber-Caflisch, fort bien documenté, a pour but de prouver qu'il n'en est rien, et montre en effet que l'hypothèse d'un *Soulier* conçu et rédigé à rebours à partir de la « saynète marine » discutée avec J.-M. Sert va à l'encontre de tous les témoignages, y compris ceux des années 1919-20 (« une espèce de petit drame espagnol », etc). Mais est-il interdit de penser que Claudel a travaillé ou réfléchi à cette époque à deux projets différents dont l'un (la saynète marine ou fête nautique) a fini, le temps venu, par alimenter la dernière partie de l'autre — dont justement la rédaction (dans le brouillon P⁴) n'a occupé que six mois ? Que la Quatrième Journée rédigée en 1924 possède une unité esthétique et suppose l'existence des trois Journées précédentes ne semble pas exclure cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, les pages que ce problème a inspirées à Mme Weber-Caflisch ont le double mérite d'en réunir pour la première fois les données essentielles et de nous valoir la remarquable étude de l'ironie claudélienne que j'ai mentionnée plus haut. Non moins intéressantes, d'ailleurs, sont les différentes pages consacrées, à la suite des remarques de Jacques Petit dans *Paul Claudel* 12, au problème épineux de la légitimité du recours au manuscrit dans l'établissement des textes claudéliens. Impossible de dresser ici le bilan de ce débat ! Mais il est certain que Mme Weber-Caflisch marque un bon nombre de points, soit qu'elle s'attache à réfuter les arguments de Jacques Petit sur les critères à adopter, soit qu'elle discute à son tour des exemples précis.

Mais ce qu'il y a de plus admirable dans cette édition — un véritable enchantement — c'est sans doute, au tome 2, la suite de chapitres où l'auteur, profitant toute la première comme critique littéraire de son long travail d'éditrice, étudie en profondeur quelques-unes des modifications apportées par le poète au cours de l'élaboration du drame. Ainsi, à partir d'un infime changement d'une version (P⁸) à l'autre (B) — l'inversion de deux vers d'une réplique de l'Ange Gardien dans III,8 — Mme Weber-Caflisch nous offre un petit essai tout à fait remarquable sur la thématique du feu et de l'eau dans ses rapports avec les thèmes de la souffrance et de la joie. Trois répliques de I,3, barrées et remplacées dans B, suggèrent des réflexions d'une rare perspicacité non seulement sur le couple Camille-Prouhèze, mais sur le jeu du décor et du dialogue et les éléments structuraux et thématiques reliant I,3 à I,4 et même à

IV,6. D'autres développements, tout aussi pénétrants, s'ouvrant à tout moment sur de nouvelles perspectives, nous amènent dans le domaine de l'inter-textualité interne (*pensée barré*, remplacé par *cervelle*) ou de l'onomastique claudélienne (Jocaste qui se transforme en Jobarbara, Joconde en Felipe) ; tel autre éclaire d'un jour nouveau une scène comique (Don Léopold Auguste et la grammaire), ou bien prenant appui sur la réécriture de la fin de II,14, examine la structure et la fonction des scènes de l'Ombre Double et de la Lune, approfondit le thème de l'absence dans ses rapports avec le temps et l'espace, le désir et l'interdit, et fait vibrer les résonnances de la métaphore qui clôt cette Deuxième Journée. Mais que dire de la plus importante de ces études, celle qui s'inspire de la transformation subie, après l'achèvement du manuscrit, par le début de la Première Journée où figurera désormais le personnage de l'Annoncier : une cinquantaine de pages denses, profondes, riches de connaissances, à elles seules l'équivalent d'un livre. Situait son sujet dans une perspective très large, Mme Weber-Caflisch nous offre d'abord des considérations fort intéressantes sur le salut du théâtre par rapport à la littérature et sur l'opposition entre sa forme lue et sa forme jouée, jetant ainsi les bases d'une puissante analyse de la signification et de l'originalité de la « théâtralisation sdu texte théâtral » imaginée par Claudel — théâtralisation d'ailleurs bien plus visible dans la transcription de P¹ qu'elle ne l'est dans la mise en pages de la Pléiade. C'est l'Annoncier, qui dans le manuscrit, est chargé de dire que la scène de ce drame est le monde ! Phrase-clef, qui permet de comprendre, et qui contribue à réaliser, le projet claudélien d'une « scène qui soit capable de désigner le monde » — en dénonçant, non pas un monde illusoire comme chez les baroques, mais « l'illusion d'une représentation qui se mettrait à la place du monde ». Suivent des analyses très poussées, dans la perspective de cette « ambition totalisante », du rapport à Claudel de Wagner, de Mallarmé et de Milhaud, dont la mise en musique, en 1923, de la *Brebis égarée* de Jammes avait vivement intéressé Claudel ; et le tout se termine par une comparaison détaillée, ouverte il va sans dire sur la pièce entière, de la première page de B avec celles qui l'on remplacée.

Parmi les Notes qui terminent cet ouvrage — et que précède un Préambule qui est lui-même un essai critique — il y en a de purement explicatives, destinées à éclaircir tel détail du texte. Mais le plus souvent, elles dépassent largement cette fonction, faisant le point sur tel ou tel aspect du drame que le mot qui leur sert d'attache ne laissait pas toujours prévoir. D'où sans doute le classement alphabétique qui a été adopté : on peut très bien, à l'aide des astérisques, les consulter si l'on veut au fur et à mesure de la lecture du texte, mais, une fois la première lecture faite, elles se prêtent admirablement à être utilisées comme une sorte de dictionnaire encyclopédique du *Soulier*. Seulement, dans bien des cas, on aura toujours besoin de recourir au contexte ; or, comme c'est partout le cas dans l'ouvrage, les références au *Soulier* renvoient uniquement au numéro de la scène, sans mention de la page, soit de la présente édition, soit de la Pléiade. On croit comprendre pourquoi, mais vu la longueur de certaines scènes, ce n'est vraiment pas très commode ! Cela dit, les Notes, comme tout le reste, sont du plus haut intérêt, apportant les informations les plus diverses sur différents points du texte (noms propres, allusions, etc.), citant (et parfois discutant) les explications ou commentaires proposés par d'autres claudéliens, ou éclairant le jeu subtil des liens qui rattachent le *Soulier* aux divers éléments de son contexte culturel et littéraire : à la deuxième Faust ou à Jules Verne, par exemple, et naturelle-

ment à la Bible. D'autres encore proposent de nouveaux rapprochements internes (*Crève, Rouet*), de nouvelles réflexions sur telle « énigme » de la pièce (*Armada*), ou même de simples hypothèses, qui pour manquer de preuves certaines, ne laisseront pas de faire rêver (*Chinois*). Est-il nécessaire d'ajouter qu'il y a une troisième manière de se servir de ces Notes, et qui même — sans pour autant exclure les autres — s'impose : les lire d'affilée, comme un livre !

Lorsqu'on pense à la diversité des éléments qui composent cet immense ouvrage, d'ailleurs à peu près exempt d'erreurs patentes ou de coquilles (2), on ne peut qu'être saisi d'admiration. L'ampleur du projet étonne, celle de la réussite plus encore. Il va de soi que le lecteur ne sera pas toujours d'accord avec tel raisonnement ou telle interprétation. Comment justifier, par exemple, celle du mot *complices* (t. 2, p. 150, n° 21), compte tenu du contexte où il apparaît (*Th*, II, 1476) et du passage complémentaire dans la lettre précédente ? Ou bien vu les précisions chronologiques données dans II,8 et II,9 (*Th*, II, 757, 759), la scène II,6 est-elle vraiment « insituable » (t. 2, p. 350) ? Mais ce sont là des vétilles. L'essentiel, c'est que dans ces deux volumes, Mme Weber-Cafilich nous apporte à la fois un instrument de travail incomparable, le texte du *Soulier* dans toutes ses dimensions avec tout ce qu'on peut savoir de son histoire, et une masse d'écrits critiques d'une extraordinaire richesse qui tout en explorant ses moindres recoins ajoutent à tout moment à notre intelligence de l'ensemble. C'est énorme, et tout claudélien lui en sera profondément reconnaissant.

Mitchell SHACKLETON.

(2) En voici, avec quelques autres points, celles que j'ai remarquées : t. 1, p. 33, ligne 18, « susbtantif » ; t. 2, p. 52, ligne 17, « deuxième » pour « première » ; p. 60, lignes 13-14, vers omis ; p. 82, n. 1, « peccata » et p. 83, n. 36, « ordre » : astérisques omis ; p. 93, ligne 24, « deictique » ; p. 97, ligne 13, « cahotiquement » (une de ces coquilles que Claudel « aurait pu approuver » !) ; p. 96, ligne 16, « relèvant » ; p. 151, ligne 20, « puissante » ; p. 171, n. 2, « noir » : la citation est exacte, mais Claudel n'aurait-il pas écrit « vrai ? » ; p. 179, ligne 17, « ainsi » pour « aussi » ? ; p. 241, *Equilibre*, ligne 7, « déjà » : mais la citation est tirée d'une version postérieure au *Soulier* ; p. 257, lignes 13-14 : « vies » omis ? ; p. 260, *Harpie* : « harpye » dans B et P ; p. 306, *Ordre*, « I, 1 » pour « Préface » ; p. 333, *Respect*, ligne 3, « p. 396 » pour « p. 350 » ; p. 356, *Thérèse*, « IV, II » pour « IV, 11 » ; p. 361, *Trente*, « IV, 4 » pour « IV, 3 » ; p. 362, *Trous*, ligne 1, « 0 » (chiffre) pour « O » (lettre) ; p. 366, *Vinci*, ligne 4, « le » pour « la ».