



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 120, 1990 – 4,
Claudel entre Pétain et de Gaulle. La correspondance Claudel-Pourrat, p. 15-28

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15435-8.p.0023](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15435-8.p.0023)

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.

© 1990. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Reine-Marie PARIS, Arnaud de LA CHAPELLE, *L'oeuvre de Camille Claudel*, catalogue raisonné. Adam Biro, Editions d'Art et d'Histoire Arhis 1990. 304 p., 354 illustrations dont 107 en couleurs, 920 F.

Pour ceux qui savent, par conséquent pour les lecteurs du *Bulletin* (1), ce superbe volume paraît voilé d'un crêpe. Il porte le deuil d'Arnaud de La Chapelle, dont le drame s'est comme superposé à la tragédie de Camille. Bien qu'il n'ait pas désiré distinguer le tien du mien par des initiales ou quelque autre signe, on lui doit la totalité des commentaires artistiques dont certains fragments sont repris dans le catalogue raisonné établi par Reine-Marie Paris sa femme et il a naturellement accompagné et supervisé l'ensemble d'un travail dont il n'a pas récolté les fruits, emporté en quelques semaines par une implacable maladie. L'éditeur n'a pas jugé bon de signaler, comme on dit, sa disparition. Le recenseur n'a pas les mêmes raisons, s'il y en a, de discrétion excessive ; il salue avec mélancolie la mémoire de l'ami, de l'esthète raffiné qui, pendant trois années, a travaillé avec un soin jaloux ces stèles anthologiques qu'il n'aura pas vues imprimées. Une poignante tristesse nous étreint. Un véritable écrivain nous est révélé au moment où il nous est enlevé.

Le don de style d'Arnaud de La Chapelle, grand lettré, amateur d'art, s'harmonise d'autant mieux au génie de Camille qu'il se rapproche de l'écriture artiste qui fit florès pendant la période créatrice de la jeune fille. Mais il suffit de comparer les splendides exercices de l'album aux nombreux extraits, pourtant fort beaux, de contemporains, Mathias Morhardt, Roger Marx, Gustave Geffroy et surtout Octave Mirbeau, pour évaluer la distance entre des gloses descriptives, enjolivées et chamarrées par l'enthousiasme, et de somptueuses équivalences littéraires, ciselées par l'intuition divinatrice. Paul Claudel est évidemment l'exception. Cependant Arnaud de La Chapelle n'est pas indigne du modèle altier, quoique dans un autre registre. Une telle savante recherche d'écriture n'implique pas une sorte d'exhibition et de rivalité, elle est un instrument d'analyse apte à discerner le sens de l'oeuvre, le drame qui s'y love et, par dessus tout, son originalité. Je n'en donnerai qu'un exemple au hasard, tiré de « L'envol oblique » et à propos de *L'âge mûr* :

« *L'âge mûr* » en deux dimensions tire une longue ralingue déclive, en un grand rampant de fronton grec, qui prend attache à tribord dans le corps suppliant de la jeunesse et ses bras tendus, se hisse par la main et le bras renégats jusqu'aux deux têtes de vieillards juxtaposées, et lance le drapeau en berne de la capeline sous un vent de même orientation venu de l'en-bas. » (2)

La longue phrase effilée épouse exactement la ligne suivie par l'oeil exercé. Mais ce sont vingt réussites du même genre qu'il faudrait citer. L'oeuvre plastique subit une transcription, une métaphore qui est presque une métamorphose littéraire. Ce qui est offert à la vue est aussi donné au langage.

Les deux auteurs ne dissimulent pas que l'élève a beaucoup appris de Rodin, mais souvent la réciproque est vraie. Ou plutôt il y eut un temps d'indivision, d'émulation, où le meilleur n'est pas toujours celui qu'on pense. En effet, sur des motifs identiques, la comparaison n'est pas forcément en faveur de Rodin, tant s'en faut. Les auteurs, qui s'y connaissent en indistinction du tien et du mien, en fournissent les preuves. Sans que l'on puisse parler de plagiat, on est surpris de constater telle « approbation », telle rapine, du côté où l'on s'y attendait le moins, même si les plaintes hystériques de Camille lancent des accusations exagérées et aberrantes. Rodin ? Il est l'énigme d'un livre où brille la justice. Coupable, non coupable ? A l'égard de Camille, il s'est montré lâche, comme le sont les hommes. Mais elle était fière et insupportable, et il l'a sincèrement aimée. Une lettre passionnée est publiée ici pour la première fois (3), déchirante, avec une alternance racinienne du *tu* et du *vous*. Habituellement le courrier du maître est plutôt indigent, terne, malhabile. Cette fois la douleur de l'amour l'a soulevé hors de lui-même. Il a souffert de Camille et de sa propre trahison. Puis, labouré de sourds remords, il s'est efforcé de réparer, de secourir en cachette l'implorante qui n'implorait plus. En a-t-il fait assez ? En tout cas le vieux faune de Meudon, l'érotomane du fusain, n'est pas antipathique ; et le volume, avec pièces et documents, ne le rend pas désagréable. Il reste, est-il besoin de le dire ? son génie, que Paul Claudel a tardivement reconnu (4), la puissance rugueuse de ses figures pétries dans la glaise originelle, les corps malaxés de glèbe et de boue, comme d'immémoriales et parfois surnaturelles apparitions. Camille ne s'est jamais aveuglée au point de le contester comme sculpteur.

Lui-même ne pouvait méconnaître la valeur d'une disciple qui marchait son égale. Tout le talent et toute la virtuosité de Reine-Marie Paris et d'Arnaud de La Chapelle s'emploient à dégager du sable des banalités anciennes « l'or bien à elle » de la formule fameuse. Tout d'abord ils ont circonscrit dans l'ombreuse et touffue forêt rodinienne la « clairière » où s'épanouit la gerbe de Camille, l'authenticité des thèmes et du trait qui très vite et de plus en plus la démarque du grand chêne. Certes elle aussi est une terrienne, une paysanne champenoise qui n'a pas peur du cal, mais son génie n'est pas rustique, loin de là, son art n'est pas âpre, il est d'une finesse merveilleuse, l'âme frémit au bout des doigts, qu'on se remémore *La valse*, *La petite châtelaine*, *Les causeuses*, *La vague*... Qui prétend que la sculpture est un art viril, et que Camille a dû se battre comme un homme avec une matière au travail rebelle ? Assurément le ciseau est net et précis, elle sait choisir le matériau, elle dessine à la perfection les anatomies, elle taille et modèle le plâtre et l'onix comme personne : l'apparence suave et lascive, les courbes alanguies et veloutées de certaines statues sont dues à son ouvrier Pompon, le futur animalier, adepte du genre saindoux. Mais elle-même, si énergique et nerveuse dans la facture, insuffle

sa vie de femme à ses créatures, impossible de la confondre avec quiconque, son or est sien. Puis et surtout, avec des sujets éprouvés et répétés, elle communique une vision, qu'aiguisent son expérience et son destin malheureux. La sécheresse de son réalisme, en effet, est l'acuité de sa souffrance. De ce point de vue, la succession des oeuvres est édifiante, le pathos s'intensifie, les pierres mêmes crient, jusqu'à l'étrange et grinçant « cycle des vieillards », pour lequel le commentateur s'est surpassé. Plutôt que *L'âge mûr* j'évoquerais la prodigieuse *Clotho*, chauve ou coiffée (d'une lourde étoile d'épais lainage), efflanquée, décharnée, saillante, apprêtée pour une ballade de Villon. En général, toutefois, elle se retient, elle modère sa férocité et son ironie.

Si le grand artiste est la proie de quelques obsessions, Camille en est un, mais elle les élève à l'éternel humain de la grâce et de la jeunesse, de l'amour et de la douleur, de l'hiver et de la déchéance. Son frère Paul, l'autre ombre qui l'a nimbée de sa moitié de lumière, l'a exprimé admirablement (5), avant qu'Arnaud de La Chapelle ne prenne le relais. Cette sculpture de l'âme parle à l'âme, elle appelle, « cri dans la nuit profonde », elle convoque en nous une sensibilité accordée, une vibration secrète analogue à celle de la lyre orphique. Mais nous savons, encore mieux depuis Malraux et les confidences de peintres comme Cézanne et Braque, que l'émotion et la vie intérieure ne sont rien sans la main de l'artiste. C'est le travail d'atelier qui fait de la forme plastique un tout organique, une synthèse d'éléments. C'est l'activité de la main qui apporte à l'ensemble d'une oeuvre l'air de famille, la ressemblance, plus importante que la signature. Un des mérites du commentaire consiste à détecter les correspondances, les récurrences, qui déterminent Camille, perfectionniste infatigable, à refaire les mêmes statues et jamais les mêmes, à reproduire les mêmes motifs en déguisant leur identité.

L'ouvrage est riche en notations inestimables, par exemple sur le secret, le temps, la danse, la découverte de l'onyx et de l'art asiatique, sur le corps comme destin, la science anatomique, la disproportion des membres, etc. Cette sculpture en équilibre sur deux siècles ne tourne pas le dos à l'avenir et, si sa résurrection tient du miracle, elle ne le doit pas à la gloire de Rodin mais à son propre rayonnement enfin dévoilé. On n'a pas oublié le coup de foudre que fut l'exposition de 1984, ni le coup de vieux que prirent les prêts de Rodin, placés là en contrepoint.

La documentation hors de pair, clairement présentée, avec un soin minutieux du détail, est en tous points digne des morceaux de bravoure que sont les commentaires. Elle a été en très grande partie assemblée et ordonnée par Reine-Marie Paris, dont la compétence insigne en tout ce qui concerne sa grand-tante s'allie à un sens esthétique aigu, servi par un don de plume. Plutôt que de recenser les trésors de ce monument de fervente érudition, je voudrais donner une idée des trouvailles les plus belles et les moins attendues. Il y a la lettre d'amour déjà citée de Rodin à Camille, la redécouverte en 1983 rue de Téhéran du grand marbre « Persée et la Gorgone », la deuxième version du « dieu envolé » reparue en 1986, la comparaison capillaire des différentes versions de la *Petite Châtelaine* (la « petite de l'Islette »), les éclats d'Octave Mirbeau, l'habile explication de la disparition du bouclier de bronze (du groupe de *Persée*), la gestuelle amoureuse de *Sakountala* à *L'Abandon* et à *Vertumne et Pomone*, les infortunes publiques de la *Niobide blessée*, le délicieux pastel de Louise de Massary, la soeur-honnie (mais la photographie conjointe dément la ressemblance !), le pastel de Camille à 17 ans de Ghita Theuriat, la ravissante *Fillette aux colombes* et la non moins charmante *Jeune*

femme au divan, récemment retrouvées, la correspondance peu excitante de Rodin et sa caricature en sosie anticipé de Fidel Castro (p. 233), les lettres à Rodin de Jessie Lipscomb-Elborne, enfin la jolie photo de Camille coiffée du bicorne du consul... Ce ne sont que quelques jalons choisis d'une véritable somme camillienne où rien de ce qui fut naguère patiemment engrangé et inventorié par les chercheurs, et notamment par Reine-Marie Paris elle-même, n'est omis et négligé ; les précédents catalogues sont amplement complétés et dépassés. C'est la résurrection de l'héroïne :

« Alors on vit sortir du fond du purgatoire
 Un génie inondé des pleurs de la victoire
 Qui tendit sa main pure aux monarques des cieux. »

Tardive revanche des artistes maudits ! Camille est la jeune *Aurore* et la *Clotho* hallucinante, l'*Implorante* et la *Niobide*, Psyché et la Gorgone, la femme aux yeux clos et la valseuse, la *Fortune* et Pomone, la fée et la mégère, le souvenir et la prémonition... Pauvre Camille, visage radieux qui bientôt bouffira, laborieuse qui démolit ses oeuvres, souveraine qui finit en mendicante et en vieille édentée... Mais sans l'aura de la misère et de la folie son peuple de statues nous assiègerait peut-être moins fortement, sous la poussée d'un vague remords. On assiste à un lent suicide dans l'art (« l'assassinat considéré comme un des beaux-arts ») avant la mort à petit feu de l'internement et de l'anorexie. Il est inutile d'épiloguer sur les fautes ou les erreurs des uns et des autres, et en particulier de chercher une mauvaise querelle au frère absent. La biographie composée par Reine-Marie Paris avait livré loyalement toute la documentation regardant la malade et la maladie. Cette documentation n'est pas reproduite ici, mais s'y ajoute une lettre extraordinaire, délirante, de Camille à sa cousine Henriette Thierry (1912).

Presque toutes les énigmes du texte sont élucidées (7). Il sera difficile de rendre un plus superbe hommage à la grande artiste que ce livre, qui s'ouvre sur l'évocation de l'« ombre double » par allusion à Rodin et à Paul Claudel, et qui pour le lecteur se referme sur une autre ombre double, enlaçant Camille et son scribe inspiré.

Xavier TILLIETTE

NOTES

(1) *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 119, 1990/3, p. 24.

(2) Par exemple pour la *Clotho* 1893, la *Petite Châtelaine* 1893 (?), l'*Age mûr* 2^{ème} version, les *Causeuses*, la *Vague*, la *Fortune*, *Persée*, la *Joueuse de flûte* (ou la *Sirène*).

(3) *Op. cit.* p. 62.

(4) *Id.* p. 19-20.

(5) "Camille Claudel statuaire" dans *Positions et Propositions I*, Gallimard (147-158), la note de la p. 154, datée de 1928.

(6) Non seulement dans l'article "Camille Claudel statuaire", mais dans plusieurs proses admirables réunies à la fin du volume p. 279-281 ("Camille Claudel", brangues, juin 1951), 285-286 (*La Rose et le Rosaire*, 1940, *Le Cantique des Cantiques*, 1943, *Conversation avec Jean Racine*, 1954, *Mémoires improvisées*, 1951).

(7) le vers pénultième de la poésie du polygraphe Armand Silvestre (p. 182) doit être rectifié pour la prosodie et la rime : "la femme aux grâces charmeresses" ; Paul Claudel, suivi par André Asselin, place inexplicablement le miroir de Persée au bout du bras *gauche* (p. 198), toutes les copies le mettent dans la main droite ; Jessie l'Anglaise, la tendre amie, attribuée à Camille deux enfants naturels ! (p. 251) ; "Kiki, Riquette" (p. 257), le petit cousin suicidaire (p. 265), le Docteur X (p. 273), n'ont pas été identifiés. Quant à l'ami de Morhardt, Francis de Pressensé (p. 259), il s'agit de Francis dehaut de Pressensé (1853-1914), fils d'Edmond, député socialiste, dreyfusard notoire, président de la Ligue des Droits de l'Homme.

ANDRÉ ESPIAU DE LA MAESTRE, *Anthropomorphisme et métaphorique. Baudelaire - Claudel*, un vol. grand in 8° de 340 pages chez Braumüller, Vienne (Autriche), tome 15 des « Wiener Romanische Arbeiten ». (1)

Sous un titre quelque peu énigmatique, M. Espiau de la Maëstre publie trois études qui visent, sous divers angles, à mettre en lumière certains aspects de l'imaginaire claudélien, en liaison avec la constitution même de l'homme comme image et coopérateur de Dieu.

Dans le premier essai, qui concerne l'« imprégnation baudelairienne », l'auteur conteste les propos de ceux de nos amis qui ont pu considérer comme « superficielle » l'influence de Baudelaire sur Claudel ou traiter de « périphériques » certaines sources « laïques » ou « maudites » de la poésie claudélienne. L'auteur entend montrer que non seulement, dans sa jeunesse, l'auteur de *Tête d'or* fit de Baudelaire son « poète préféré », mais que de ses premières lectures profondes restent les traces sur sa sensibilité et sur son mode d'écriture. S'il est vrai que le *Journal* ne contient qu'une douzaine de références explicites à l'auteur des *Fleurs du Mal*, il n'en trahit pas moins, comme l'oeuvre tout entière, ce que M. Espiau de la Maëstre appelle une « familiarité inchangée » avec plusieurs aspects fondamentaux du baudelairisme.

Les *Écritures posthumes*, lues en 89-90, ont pu favoriser le cheminement du jeune Claudel vers la conversion ; il semble surtout qu'une certaine « nostalgie impuissante » de la « chair spirituelle », héritée de *Fusée* et de *Mon coeur mis à nu*, ait non seulement marqué, ce qui ne surprendra personne, les premières versions des plus anciens drames, mais, ce qui peut étonner davantage, ait laissé une trace durable sur toute l'oeuvre ultérieure, y compris les commentaires bibliques.

Dans le dialogue japonais sur Wagner M. Espiau de la Maëstre reconnaît l'écho très caractéristique des « fanfares étranges » que croyait entendre Baudelaire, critique d'art, dans les coloris d'un Delacroix, mais c'est sur le plan musical, à propos de la *Walkyrie*, que Claudel évoque expressément le « mal du siècle », révélant ainsi certains constituants de sa propre sensibilité à travers le « mirage » de ce que l'auteur d'*Anthropomorphisme*, analysant de près les attitudes religieuses de Baudelaire, définit comme une « métamorphose de la condition humaine ». Ce rêve surhumain n'est-il pas, en un sens, le « substrat de la révolte métaphysique de Tête d'or » ? Et l'idée baudelairienne des « bourreaux du Christ » tout ensemble « perpétrateurs d'un sacrilège » et - conjointement - « ministres d'une expiation » - avec ses résonances maistriennes - n'est-elle pas apparentée à la thématique, chez Baudelaire, d'une « coopération » du Mal à l'« administration » du monde ?

Même si l'on trouve passablement aventureuse l'exégèse de l'*Endormie* comme inversion satirique d'une certaine « fascination morbide de la Femme », par identification entre la « plus belle » et une « bestiale soularde », assez convaincantes sont les démonstrations de M. Espiau de la Maëstre quant aux « enivres poétiques » et aux « vertiges moraux » de la jeunesse claudélienne ; on retiendra qu'encore en 1910 le poète plus mûri écrit à Gide que, pour « inquiétante et malsaine » qu'ait pu paraître, en son temps, l'oeuvre de Baudelaire, elle

reste à ses yeux pour lui « aujourd'hui si jeune et toujours si poignante ». La même année Claudel reproche à Rivière de n'avoir pas mis en suffisante lumière, dans un article de la N.R.F., le « message humaniste et moral » de *Mon coeur mis à nu*. Allant plus loin encore, deux ans plus tard, il sait gré à Suarez d'avoir, au contraire, reconnu en Baudelaire « le seul esprit vraiment religieux » qu'ait produit « la triste littérature du XIX^{ème} siècle » (formule abrupte qui demande évidemment à être nuancée).

On se le rappelle sans doute, M. Segrestaa signalait, dans un article de 1969 paru ici-même, que les « schèmes verbaux » et les « métaphores » du poème *A une madone* avaient « presque tous passé dans l'imagerie du *Soulier de satin* ». Il n'est guère douteux qu'à travers toute l'oeuvre claudélienne -de maintes façons compensée et sublimée - demeure une « composante » venue pour une bonne part de Baudelaire et que M. Espiau de la Maëstre définit par plusieurs formules dont on retiendra ici l'une des plus caractéristiques : « ambiguïté incurable de la Femme et malédiction de l'amour humain qui est en même temps nécessité du Destin » (p. 24). Que très prosaïquement Ysé envisage l'amour comme « opération à subir » et « tampon d'éther » rappelle (de trop près pour qu'il y ait rencontre fortuite) la caractérisation baudelairienne de l'amour comme « opération chirurgicale », remarque brutalement corroborée, note l'auteur d'*Anthropomorphisme*, par une note du Journal claudélien de février 1926 sur le « liquide séminal » et le « sang menstruel » assimilés à de simples « excréments », avec référence au *Libera me a sanguinibus* du Psaume L dans le version de la Vulgate (p. 32).

Pour déplaisantes qu'elles puissent paraître, les citations de ce genre, tirées notamment des discours de Coeuvre, « poète orphique époux de la Bacchante dionysiaque Thalie », évêque dans la deuxième *Ville*, sont des plus significatives. Même après l'illumination de Notre-Dame, la religiosité claudélienne restera marquée par le rêve baudelairien d'une « religion universelle, faite pour les Alchimistes de la Pensée », par la notion aussi (qui évoque Novalis) d'une prière entendue comme « opération magique », voire de la matière comme « chute de Dieu » (ce qui va devenir, selon la belle formule de l'auteur, la « mystérieuse catabase de la Transcendance dans la précarité », p. 63). Et l'on ne saurait non plus sous-estimer, dans la période « anarchisante » de la jeunesse claudélienne, un « complément » baudelairien aux influences rimbaldiennes (ainsi qu'aux suggestions, souvent méconnues, mais ici soulignées, des descriptions brutales de la société dans les romans de Zola). Relisant beaucoup plus tard l'*Apocalypse*, Claudel retrouvera « le climat et le vocabulaire impétueux » de 1890 pour mieux « insulter la « civilisation laïque, mécanique, matérialiste et mérétrice » - parente de celle que dénonçait Baudelaire comme « vilain monde », « sombre Paris » et « infâme capitale ».

Le deuxième essai concerne l'imagerie et la « métaphorique » claudéliennes, depuis l'*Art poétique* jusqu'aux dernières exégèses de l'Écriture. Le thème fondamental semble celui du Cosmos visible « symbole et parabole d'un univers invisible, immatériel éternel idéal, infini » (p. 83), mais non moins essentielle reste pour Claudel l'efficace de la parole « créatrice » du poète, assez puissante pour conduire parfois au seuil d'un vrai « prométhéisme ». M. Espiau de la Maëstre ne dissimule aucunement les ambiguïtés de termes comme « création » et « transmutation », avec référence explicite à l'« or du Rhin », allégorie de la « connaissance intérieure que chaque chose possède d'elle-même », secret de la matière que le

poète rend au jour (p. 7). Le retour de l'empereur, dans le *Repos du septième jour*, renvoie à ce que l'auteur d'*Anthropomorphisme* définit comme un « orphisme dionysiaque », tempéré, il est vrai, par la sagesse du *Fengshui* chinois, lequel invite à tenir compte des effets fastes ou néfastes d'une « conformité » ou d'une « infraction » aux « axes et aux lois du site » (p. 91).

Faute de pouvoir ici multiplier les citations, nous invitons les lecteurs qui le pourront à lire eux mêmes, sous la plume d'un critique qui est en même temps un écrivain, les pages si riches de pensée et d'information où sont analysés les thèmes claudéliens concernant la « spiritualisation » de la matière et l'exaltation du « corps glorieux » comparé à la lumière qui conduisait le peuple élu dans le désert et qu'évoquent pour le poète les bonds d'un Nijinski, mais aussi l'*Indifférent* de Watteau. M. Espiau rappelle à ce sujet les observations prudentes de Baudrillard, confesseur de Claudel en 1909, contre une « poésie cosmique » qui, pour cet ancien camarade de Bergson et de Jaurès, futur cardinal pétainiste, sinon « collaborateur », ne saurait en aucun cas conduire à un « Dieu crucifié », - leçon qu'au reste retiendra quelquefois l'auteur des *Grandes Odes*, lorsqu'il dénoncera implicitement, par exemple, au dernier acte du *Partage*, la religiosité ambiguë de deux « grand animaux spirituels », rêvant en vain d'entendre la voix d'un « impossible accord », - faute du « mot essentiel », de l'authentique « consentement à la mort » qui signifierait seul une divine « présence au-delà de toutes images » (pp. 108-116). Sans cette mystérieuse épiphanie, le débordement lyrique risque toujours de rejoindre le « transport » des oracles païens et des Sibylles, pris trop commodément pour une « grande haleine pneumatique » (p. 121).

Reste qu'à propos notamment de la Sagesse incréée Claudel retrouve les audaces des grands mystiques, Eckhart ou Jean de la Croix, les appliquant intrépidement à l'artiste lui-même qui « recrée » éternellement le monde et « mime » en quelque sorte l'acte originel (et permanent) du premier *Fiat*. L'*Art poétique* parlait d'une « consommation de la parole d'adoration à l'oreille de Sigè l'Abîme », formule quasi gnostique ; l'« abîme de silence » qu'évoque (et qu'invoque) le poète ressemble fort à l'« aphasie extatique » de Plotin qu'il mentionne en 1903 dans une lettre à Rivière (cf. le douzième *Cahier*, p. 122). Encore que la parole ici l'emporte sur le silence, on est tout proche d'une sublimation quasi-divinatrice de l'âme humaine, celle peut-être dont rêvait, après Thomas de Quincey, Charles Baudelaire au temps des *Paradis artificiels*. A peine plus sobrement la Sulamite claudélienne ose déclarer (mais n'est-ce qu'une femme ?) : « Je respire Dieu et Lui aussi me respire », formule où M. Espiau voit quelque trace de « délire imaginaire » et surtout d'« exagération langagière » (p. 132-134).

Au-delà pourtant (ou en deçà) des excès verbaux, qu'excuse le génie, l'auteur d'*Anthropomorphisme* ne craint pas de noter les traits par lesquels s'exprime une « sensualité » difficilement contenue, non pas seulement l'image de la Lune comme « quartier de gruyère géologique en proie à la libido », mais, par exemple, l'interprétation sexuelle et proprement gynécologique des sculptures de Rodin, vraie « possession » annonciatrice d'une « parturition » (p. 140), mieux encore les allusions à la « chaleur » que dégage le « puissant corps originel de la Terre » (p. 143). Tout cela en perpétuel contrepoint avec les images géométriques, avec le « cher univers » comparé à un « bleu dans un bureau d'études d'ingénieur », à un « système de courbes, de droites, de surfaces, de poids » (Claudel ajoute, il est vrai, « de couleurs »). A propos de la ballerine de Mallarmé, le poète conjugue nombres

et figures à « l'idée toute pure », à la « quintessence », à l'« entéléchie », caractéristique majeure de l'art japonais (p. 149), à l'architecture rationalisée d'Isidore de Besme, mais surtout - pour compenser cette désacralisation - aux subtiles spéculations « kabbalistiques » des arithmologies hébraïque et hellénique, aux complexes symbolismes du Delta, du Tau et du Chi (p. 153 sq.).

La place manque ici pour montrer de façon plus précise l'intérêt des pages suggestives consacrées par M. Espiau de la Maëstre au rôle des pierres et des perles dans la poétique claudélienne, au thème du saphir, aux « théorèmes de l'angle, de la surface et du prisme » (p. 177), bref à la déroutante complexité d'une imagerie multivalente et polymorphe, oscillant sans arrêt du dionysisme à l'apollinisme, soucieuse de discerner chacune des « émotions de la matière », quitte pour le poète à dénoncer lui-même certains excès de sa méthode, dès lors qu'elle risque de conduire - on retrouve Baudelaire - à une « mélancolie profonde, invincible, primordiale et fondamentale », accumulation singulière de qualificatifs qui surprend plutôt qu'elle ne persuade (p. 228). D'où des séries de mouvements pendulaires, de rebroussements, voire de divorces, dans un va et vient toujours « incommode » et « ambigu ». Comme exemple typique de cette « polysémie virtuose », l'auteur rappelle - non sans quelque excès de complaisance - les variations de sens sur les mots nombril, ventre et vulve, selon qu'ils s'appliquent au corps humain, au Béhémoth du *Livre de Job*, à Jérusalem et à Rome, au Bouddha ou à la Sulamite du *Cantique* (pp. 236 sq.).

Domaine un peu spécial qui nous conduit tout naturellement à la troisième étude, celle qui concerne les rapports chez Claudel de la physiologie, du mythe et de la mystique, à propos, par exemple, du Léviathan et de sa carapace dure comme l'airain, refuge contre la grâce, ce qui n'empêche point cette bête mystérieuse d'être une figure du Lucifer porte-lumière, - à propos de la négresse du *Soulier*, ou encore du Soleil, « maître du Feu, devastateur de la Nuit », devenu « garant fondamental de l'apologétique chrétienne ». Il faudrait avoir loisir d'évoquer les deux mondes de Job, Caïn identifié à Béhémoth, l'image d'une libido « griffue comme un cancer » (p. 275). Sans oublier l'Appendice très érudit sur l'Eros féminin chez Claudel et chez Grégoire le Grand, fort éclairant, même pour le profane, quant à la fonction claudélienne des femmes, depuis la Marie d'*Une mort prématurée*, honteuse qu'un homme se soit « couché sur elle », depuis l'amante anonyme de Simon Agnel, depuis la Princesse de *Tête d'or* (qui est en même temps figure christique), jusqu'à la Marthe de l'*Echange* et sa rivale Léchy, mais sans oublier au passage la Thalie de *La Ville* et la Bibiane de la première *Jeune fille Violaine*, Hélène de Troie, Pensée, jusqu'à Sygne, Ysé et Prouhèze, héroïnes tragiques chez lesquelles jamais ne s'éteint la flamme libidinale et qui doivent remplir, chacune à sa façon, le rôle de « pressoirs » du Destin, avec toute l'ambivalence de cette image vinicole. Mystère « impénétrable » d'une sexualité qui est don, peut devenir sacrifice et sacrement, mais le plus souvent dégénère en pure « dissolution ».

Maurice de GANDILLAC

Aux quatorze fautes d'impression signalées par l'auteur et l'éditeur dans une liste d'Errata, il faut en ajouter beaucoup d'autres, certes regrettables, mais dont aucune n'altère le sens du texte, car le lecteur n'a pas grand peine à les corriger de lui-même.

N.D.L.R.

L'ouvrage d'André Espiau de la Maëstre avait déjà suscité l'intérêt du Recteur Mariux François Guyard qui, à la demande de Renée Nantet, en avait rendu compte dans le n° 115.

Parallèlement Jacqueline Veinstein avait pris contact avec Maurice de Gandillac sur le même sujet. Son article nous est parvenu un peu plus tard et nous sommes heureux de pouvoir faire bénéficier nos lecteurs de deux analyses de grande qualité.

La Revue des Lettres Modernes. PAUL CLAUDEL 15. Claudel et le Cantique des Cantiques. Textes réunis par Michel Malicet. Lettres Modernes, Minard, Paris 1989. 190 p. 125 F.

Le Cantique des cantiques de Claudel, pour abrégé *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques*, est un *opus mirandum*, presque à l'instar du *Soulier de Satin*. Il a fallu l'ardeur et la science de Michel Malicet, maître d'oeuvre, et de ses collaborateurs pour ne pas se laisser intimider par le monstre. Le cahier Minard qu'ils lui consacrent prouve leur intrépidité et leur perspicacité, en même temps que la complexité du monument claudélien.

Les cinq études du volume ont en commun une approche prudente et comme révérentielle, les essais de Jacques Houriez et de Michel Autrand étant d'allure plus classique. Les cinq auteurs à l'unisson visent, sur l'arrière-plan de la biographie, l'imaginaire du poète tel qu'il se déploie et se répand au contact d'un texte sacré dont la littéralité est si profane. L'interprétation psychologique prévaut, par conséquent, sans exclusive, discrètement teintée de psychanalyse chez Malicet, perplexe et plurisymbolique chez Antoinette Weber-Caflich, géniale et débridée chez Michel Brethenoux. Malicet surtout, très nuancé, fait place et même ouvre à d'autres strates de significations et ne se fie pas uniquement à ses paramètres personnels. Le souci de ne pas trahir l'écrivain est d'ailleurs évident chez tous les participants.

La difficulté de l'entreprise, comme pour toutes les oeuvres exégétiques, sautait aux yeux. Avec les apparences d'un commentaire suivi, le *Cantique* est un pur produit claudélien. C'est un texte déroutant et fascinant, un *cairn* hétéroclite, une *ingens sylva*. On trouve de tout dans ce magma : exégèse, méditation, effusions, souvenirs, journal, polémique, liturgie... Sur ce tout et au milieu des prosopopées règne Claudel omniprésent, homme orchestre, artiste tentaculaire, Briarée aux cent bras, mime prodigieux - sa grosse voix capable d'inflexions si tendres. Il faut donc, selon le conseil ancien, chercher le centre, mais comment, si le centre est un Moi soumis à tant de métamorphoses et de travestissements, si la psyché de Claudel est un opéra fabuleux ?

L'éclairage fourni par l'interprétation psychologique avec sa frange psychanalytique, tempéré par l'habitus de l'explication littéraire, a l'avantage de dégager un Claudel intelligible pour tous, sans distinction de croyance ou d'incroyance. Malicet attentif aux « dérives » de la rêverie du poète prend grand soin que sa propre exégèse ne soit pas réductrice, qu'elle reste aimantée par le texte originel. L'intention directe de Claudel est respectée, c'est sa foi qui guide ses énoncés, non

le poids de ses sourdes pulsions et obsessions. Et pourtant il semble parfois que les auteurs ne reconnaissent qu'à regret ou à demi la primauté du spirituel. Que le texte biblique (de Claudel) et l'oeuvre purement imaginaire obéissent aux mêmes hantises, soit, le tout est de savoir où est la clef dernière, dans l'imagination tumultueuse ou dans une révélation ineffable. Je donnerai quelques exemples de partialité plus ou moins occultée.

1. L'association du lit (nuptial) et de la croix est rapportée, il est vrai discrètement, à la peur de la femme et de la castration. Mais ces représentations qui s'attirent, les noces de l'Agneau et l'Agneau immolé, sont traditionnelles. Certes Claudel fait resplendir le sacrifice de l'amour humain, et la femme interdite ressortit à cette mystique du sacrifice. Mais il s'inspire bien plutôt d'une longue tradition qui remonte au Moyen-Age et au-delà, et qui s'intensifie au cours du 19^e siècle doloriste ; on la trouve dans Saint-Martin, Baader et même Lequier. C'est d'ailleurs la croix qui est le lit de l'Epoux, plus que le lit n'est structuré par la croix. En outre il n'y a pas que la couche nuptiale, il y a la crèche, un berceau de bois dur comme la croix. La mutilation sous-entendue n'est rien d'autre que la souffrance. Ou alors il faut dire que Claudel puise à l'imaginaire ancestral, mais c'est un autre débat, la psychanalyse des expériences et représentations religieuses.

2. L'enfant dans les bras de sa mère comme thème d'identification appartient à la dévotion millénaire. Je viens de lire là-dessus des pages très instructives du professeur Jean Wirth à propos du « sujet médiéval » (*Penser le sujet aujourd'hui*. Colloque de Cerisy 1986. Klincksieck 1988. P. 246-250). Là encore on suggère délicatement la latence d'une obsession, qui engendre un interdit (l'interdit de la mère). La projection au firmament n'arrange rien, ne sublime pas l'obsession, puisque le ciel étoilé est le « fantasme classique du corps maternel », ô Kant ! Et l'Eglise-Mère, le Corps mystique, est assimilée au même fantasme. Toutefois Malicet insiste à peine sur cette clef des images. Par contre Brethenoux renchérit, il devine un « tropisme de régression embryonnaire » dans ce blottissement marital, et il émet cette proposition suprêmement équivoque : Dieu ne fait qu'un avec le corps féminin, ce qui dit autre chose que la « maternité » divine d'Isaïe. Quant à la conversion comme « changement de sexe » et effémination, c'est la traduction claudélienne et ancienne des « eunuques pour le Royaume de Dieu » ; du reste un saint homme a dit « toute âme est femme devant Dieu ». Michel Brethenoux s'intéresse également au lit nuptial, mais il l'entraîne dans une ligne différente de Malicet.

3. En effet le lit géométrique, ayant la croix pour châssis, est apte à opérer la « mutation » en éternité, mutation qui déboîte curieusement vers sa signification « oenologique », à cause de la comparaison du cratère enivrant « en connotation avec Cana et l'ombilic vinaire de la femme ». L'étrange amalgame débouche, par le relais de l'étoile (hexagonale), sur une espèce d'ébriété mathématique où interviennent l'exagramme hermétique et jungien, les « quantiques du Cantique » et la « géométrie fictionnelle » des « fractales », toutes notions qui surmènent le lecteur moyen. Du moins soulignent-elles le caractère « euphorique », dionysiaque, du texte claudélien.

Le nombril furtivement apparu tient une place importante dans les subtiles et savantes élucidations d'Antoinette Weber-Caflich, qui s'efforce au demeurant d'estomper les connotations érotiques. Cette fois, c'est l'anatomie du fiancé qui est en cause, l'ombilic masculin dans le ventre ivoirin, non plus la coupe ronde et son

creux enivrant. Chez Claudel, jamais en peine d'une rencontre cocasse, les saphirs joints à l'ivoire ont induit des rubis, parce qu'il a soudain tiré de son gousset une montre incongrue. Or l'interprète à son tour diligente une bizarre symbolique. Une allusion imprudente aux bayadères lui permet de reféminiser le ventre et de repérer psychanalytiquement dans les pivots de rubis de précieux sexes mâles "miniaturisés". Claudel, en ce passage débridé, aurait levé un refoulement ! Mais Mme Weber-Cafilisch est assez fine pour retirer l'hypothèse. Elle voulait faire état seulement d'un désordre imaginatif, travesti en danse du ventre, et elle reconnaît que le corps, auquel tout revient dans ce *Cantique*, n'est pas vraiment sexué. Étonnée par le tohu-bohu grisant du commentaire, elle ne privilégie aucune interprétation. Son explication des métaphores aberrantes, par exemple la dentition et les brebis tondues, qui abasourdissent Claudel, est élégante et juste : c'est le climat de l'idylle pastorale, comme suggestion poétique et pure création de langage, en somme sans tissu conjonctif rhétorique. Peu importe que ce décor en fusion s'appelle d'une expression pédantesque « sémiotiser la mimésis ».

Encore une fois l'éclairage oblique de la psychologie est loin d'être inutile. Mais au risque de paraître outrecuidant j'observerai que d'autres dimensions ou paramètres relativisent et doivent relativiser la lecture psychologique (je devrais tout d'abord renvoyer à la grande thèse de Dominique Millet) : en premier lieu l'humour, le merveilleux humour claudélien si souvent à fleur de texte, puis l'exégèse typologique et enfin le terreau catholique. La grande tradition de l'exégèse tropologique et allégorique a nourri Claudel, et il l'a sciemment reprise et poursuivie avec la composante de son génie personnel : les Pères, saint Augustin, saint Bernard (intarissable sur les renardeaux ravageurs de vignes qui n'ont pas inspiré son émule), Bossuet... Raban Maur et l'*Exégèse médiévale* du Père de Lubac et le bréviaire sont bien plus à recommander que Freud et Jung. L'expérience catholique de vie intérieure, écrite par les grands auteurs spirituels et les mystiques, une légion d'âmes, est aussi de toute première importance, et Claudel en était habitué : saint Jean de la Croix, sainte Thérèse, sainte Marguerite-Marie, Bérulle, Pascal, les visions et révélations de Catherine Emmerich, avec tout le sillage d'ascèse et de piété héroïque que laisse le 19^e siècle du Père Faber et de Mgr Gay... En réalité là « dérive » véritable « de ce texte magnifique », c'est le courant qui l'entraîne vers les insondables richesses de la tradition ecclésiale. Elle fait du *Cantique* une « planète claudélienne très catholique », si je puis intervertir les épithètes de Malicet. Que ce rappel ne soit pas une critique de chercheurs aussi valeureux que compétents, mais un encouragement au travail ! Qu'il soit aussi l'excuse d'une trop longue recension !

X. T.

Claudel Studies est une revue très méritante. On pourra néanmoins d'emblée faire deux reproches à cette livraison sous-intitulée « Claudel et Proust » : sa dispersion ; seul un article porte sur les deux auteurs en question, et il est certain que la minceur de leurs rapports n'en impliquait pas plus ; la relative gratuité de certaines contributions : justement, les univers respectifs de Claudel et de Proust, de Claudel et de Stendhal sont si éloignés que, en l'absence de témoignages multiples et profonds de véritables rencontres, on risque de se cantonner à l'évidence ou au superficiel - à moins de forcer la note en quête de matière à comparaison. C'est un peu ce qui se passe lorsque M.M. Nagy esquisse un rapprochement entre le Baron de Charlus et... Anne Vercors (p. 5-6) sous couvert de fanatisme religieux. Il semble que, une fois évoquées les réactions suscitées chez chacun des deux auteurs par les oeuvres de l'autre qu'il a lues, l'essentiel est dit p. 7 : on ne voit pas très bien quel lien de sympathie pourrait unir l'ego obsessionnel de Proust à l'univers proprement théologique de Claudel. De même en ce qui concerne Claudel et Stendhal : la pertinence de l'article dépasse-t-elle la proposition de la p. 67 « the former (Stendhal) proposes a heroic ethic of honor, constituting a vital stage on the arduous route of the pursuit of happiness, while the latter (Claudel) proposes a heroic ethic of self-sacrifice culminating in the renunciation of the happiness of which beauty is the ambiguous promise » ?

Les autres contributions se partagent entre les deux auteurs : cinq articles sur Claudel, quatre sur Proust, dont une très bonne mise au point bibliographique sur les études proustiennes, par P. Brady. L'étude de G. Poe, analysant successivement les trois drames de la Trilogie, prend en quelque sorte la suite de l'étude de M. Lioure (*Claudel Studies*, X, 1983, 2) sans pourtant s'y référer. Il s'agit ici de superposer la vision claudélienne de l'Histoire (History) et l'histoire individuelle de ses personnages qui constitue son intrigue (story). L'évolution de la société française, le développement de la « nouvelle race » qu'est la bourgeoisie montante est illustrée dans ses étapes par les personnages de Toussaint Turelure, Sichel, Pensée. - K.D. Levy dans un article intitulé « The paradoxes of possession » étudie d'après les textes de Jacques Rivière et sa correspondance avec Claudel les relations entre les deux hommes : admiration pour la « terrible beauté » (p. 48) dont le coeur reste inaccessible à Rivière, en dépit de ses explications philosophiques appréciées de Claudel. On regrette, outre les coquilles (*Mémoires improvisés*) que ne soit pas utilisée, en contrepoint, la correspondance entre Claudel et Frizeau, d'où jaillit un profil concret de Rivière. - Une contribution de Shinobu Chujo, retranscrite du japonais, étudie dans *La Femme et son Ombre* une version « japonisée » du brésilien *L'Homme et son désir* : influence du nô, de la musique du kabuki et du jôruri s'y conjuguent. Mais les interprétations de fragments du *Journal* proposées p. 80 ne sont-elles pas un peu hasardeuses ? L'interlocuteur semble y être le seul Christ. - N. Tucci applique à *L'Annonce* les catégories jungiennes et voit en Aubaine la *conjunctio oppositorum* de Violaine et Mara. Mais il est peu sûr que le drame claudélien ait beaucoup à gagner à cette substitution des archétypes du « mythe chrétien » à sa dynamique spirituelle, qui régit aussi son esthétique. Enfin, un court article de V. Papadopoulou analyse l'imagerie des éléments dans les trois pièces à partir des catégories établies par G. Durand et N. Frye.

J.D. Erickson propose une lecture de Proust selon la catégorie dialectique de « antilogical discourse » : discours qui refuse toute vue totalisante et se rapproche du discours sophistique. - A partir des propos laudateurs de Proust sur Dostoïevski, D. Festa tente d'établir des « affinités électives » entre les deux écrivains, et en vient à fonder une équivalence fonctionnelle entre le meurtre chez l'auteur russe et l'homosexualité chez le romancier français. - S'appuyant sur les propos que Proust consacre à Nerval dans le *Contre Sainte-Beuve*, B.L. Knapp analyse les données communes du monde du souvenir, les métamorphoses fantasmatiques des personnages féminins, l'art « polyphonique » (p. 89), la manière à la Watteau. Il faut hélas noter que plus d'une citation française est réellement défigurée par les coquilles (p. 84, 89, 90, 91).

Le volume se ferme avec le compte rendu des Journées de Brangués de 1989, des numéros 113 et 114 du Bulletin de la *Société Paul Claudel* et l'annonce du colloque de la Paul Claudel Society et de la MLA en décembre 1989 sur le thème « Paul Claudel's Vision of Total Theatre ».

Dominique MILLET-GERARD

La jeune fille Violaine

à Villeneuve-sur-Fère

Unité d'Art, en association avec la municipalité de Villeneuve-sur-Fère, a organisé, pour la deuxième année consécutive, du 8 au 15 juillet 1990, un festival de l'art dans les lieux mêmes où Camille et Paul Claudel ont passé les premières années de leur vie.

Faire revivre durant une semaine la maison natale de Claudel a été le pari lancé et tenu par la jeune association Unité d'Art.

Cette association, fondée en 1988 a son siège en banlieue parisienne. Elle est composée d'artistes connus ou débutants, qui désirent évoluer ensemble. Unité d'Art est un point de rencontres, un lieu d'échanges, d'expériences artistiques, dont le but est de toucher le public le plus large possible, en rendant accessibles à tous, le théâtre, la poésie, la musique, les expositions de peinture ou de photos.

Choisir Villeneuve c'était choisir le cœur et l'esprit, le pays de *L'Annonce faite à Marie*, marqué par le souvenir de Camille et de Paul Claudel, enfants du Tardenois, ce beau pays ignoré, « ce rude et sévère pays à l'écart de tout ! », un village en dehors des modes et des courants élitistes parisiens.

C'était aussi, pour deux des responsables d'unité d'art, originaires de la région, retrouver des racines, réaliser un vieux rêve : jouer une pièce de Claudel « chez lui ».

Villeneuve est devenu pour quelques jours, un lieu privilégié, de naissance, de découvertes pour les participants créateurs et spectateurs, parisiens et villageois confondus.

Dans un espace nu, dépouillé, se sont succédé dans l'église du village, un concert de musique classique donné par le Trio Nibydor et une représentation

de *La jeune fille Violaine* ; au presbytère, maison natale de Claudel, des expositions de photos et de peinture, et une deuxième représentation de *La jeune fille Violaine* ; et enfin, sous le chapiteau dressé sur la place de Villeneuve, un défilé de couture et un concert rock.

Pourquoi avoir choisi de monter *La jeune fille Violaine* (deuxième version), cette oeuvre de Claudel écrite en 1898 et si rarement jouée ?

C'est que cette pièce est profondément enracinée dans la terre du Tardenois : Combernon, Chinchy, Saponay, Arcy, Violaine, autant de noms familiers à nos oreilles.

« L'histoire elle-même, dit le poète, est une vieille légende de mon pays que j'ai beaucoup transposée. Le milieu réagit toujours sur nous. J'ai été élevé dans un milieu paysan. C'est mon village natal qui est remonté jusqu'à moi... »

Il y a dans *La jeune fille Violaine* un élan, une force sauvage que l'on ne trouve pas dans *L'annonce faite à Marie*, dernière version de la pièce et aboutissement de l'oeuvre dans sa plénitude.

La jeune fille Violaine est une pièce jeune, âpre, violente : violence exprimée et vécue intensément par Mara, dont la force naît de l'égoïsme et d'un désir farouche de possession, que ce soit celle de Jacques Hury ou de Combernon ; violence aussi chez Violaine, mais toute intérieure et retenue : la douce Violaine qui, ayant rencontré l'amour humain, part en quête obstinément de cet amour infini, cette soif d'autre chose que lui a révélée Pierre de Craon ; violence encore chez Jacques Hury, « force qui va », capable d'aimer et de rejeter Violaine avec la même passion.

L'imprévisible - l'idée n'aurait sans doute pas déplu à Claudel - a présidé lors des deux représentations données à Villeneuve. Le mauvais temps, les difficultés matérielles et techniques ont fait de la pièce un spectacle se créant, se modifiant selon les obstacles rencontrés.

Dans l'église, c'est la verticalité de l'oeuvre - non pas la raideur - qui a porté les comédiens et rendu plus sensible cette soif d'amour humain et cette quête du divin qui habitent certains personnages.

Dans le jardin du presbytère, le vent, le mouvement des arbres ont fait éclater la poésie du verbe claudélien.

Chaque geste s'inscrivait dans un décor où la présence sensible de la maison, de l'église et du cimetière rendait tout déplacement, toute parole, tout silence nécessaire.

La mise en scène s'est imposée, refusant l'inutile et laissant place au texte, servi par de jeunes interprètes convaincus.

Les deux représentations de la pièce de Claudel ont attiré de nombreux spectateurs du village, des environs, et même de la région parisienne, qui ont découvert un poète proche et terriblement humain.

La réussite de ce deuxième festival à Villeneuve est due à l'équipe d'Unité d'Art mais aussi à tous ceux qui lui ont apporté un soutien moral et matériel. Que soient ici remerciés Mme Nantet-Claudé qui a suivi notre travail avec beaucoup d'attention, Alain Cuny dont la présence « active » à Villeneuve a donné un grand élan aux comédiens, la municipalité et les habitants de Villeneuve qui ont accueilli Unité d'Art et lui ont offert leur appui.

Madeleine RONDIN