



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 132, 1993 – 4,
Claudel, Balzac et la Bible. Cinquantenaire de la mort de Camille Claudel, p. 21-32

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15405-1.p.0029](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15405-1.p.0029)

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.

© 1993. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

André ESPIAU DE LA MAESTRE, *Paul Claudel bibliste et ses prophètes*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 468. Diffusion : Les Belles Lettres, Paris 1993. Un volume in 8° de 272 pages produit par le Centre de Recherches Jacques Petit (n° 59).

A travers les commentaires de textes scripturaires, mais – inséparablement – tout ce qui, dans l'œuvre claudélienne, concerne directement ou latéralement l'Ancien et le Nouveau Testament, le critique auquel nous devons déjà tant d'études précieuses, d'aspect parfois quelque peu « sacrilège », nous offre, sinon le bilan intégral des exégèses élaborées par le poète, au moins l'élucidation (très objective) de ses méthodes de lecture, et l'examen de plusieurs des grands « modèles » prophétiques avec lesquels Claudel s'est voulu en si intime sympathie qu'on peut parler d'une sorte d'identification intentionnelle.

Sans rien dissimuler de la difficulté due aux « remploi » et aux « retouches » (étudiées avec grand soin par le si regretté Jacques Petit), l'auteur ne biaise aucunement avec le problème central : la coexistence chez Claudel entre un littéralisme de principe (qui le conduit à récuser, du moins à négliger la théorie des « genres littéraires » cependant admise, pour l'essentiel, par presque tous les spécialistes) et, d'autre part, un symbolisme luxuriant qui ne craint pas de multiplier et de juxtaposer des exégèses insolites, parfois contradictoires. (1)

De ce foisonnement, il est vrai, les pères grecs et plus d'un scolarque latin (traitant, par exemple, de l'arche de Noë ou du temple de Salomon) usèrent et abusèrent, sans même évoquer ce commentaire eckhartien d'*Exode* 3,14 qui présente du fameux « Je Suis Qui Je Suis » un choix d'interprétations allant de l'extrême ontologisme à la pure agnosie. Plus troublante l'« ambivalence »,

(1) A propos de certaines « bizarreries » de détail, voir d'« apparentes absurdités », Claudel pense qu'elles « engagent à réfléchir », mais il y voit résolument des « garanties de vérité » (Espiau, p. 29, auquel nous renvoyons ici, et dans toute la suite de ce compte-rendu, car son système de référence n'est utilisable, avec tous ses sigles, que pour le lecteur qui a sous la main la totalité de l'œuvre claudélienne).

indiquée dès l'Avant-propos et sur laquelle on reviendra en conclusion, du messianisme omniprésent, qui semble exiger un salut total, sinon l'apocatastase origénienne, retour au point zéro, du moins une plénitude d'achèvement, et qui laisse place néanmoins à la présence obsédante d'une force adverse, non le simple tohu-bohu du commencement, ni ces Ténèbres qu'au premier Jour le Créateur sépare de la Lumière (tout cela ensemble étant dit « bon »), plutôt la résistance active d'un Mal personnifié. Les plus importants écrits exégétiques de Claudel datent des années de la deuxième Guerre mondiale et de ses suites prochaines, lorsque l'humanité vit se réaliser des cauchemars comparables aux visions de l'*Apocalypse*. N'oublions pas surtout, chez l'auteur de *Tête d'Or* et du *Soulier de satin*, du *Repos du septième Jour* et du *Pain dur*, le sens inné des tensions dramatiques et des conflits épiques, non seulement dans la vie des personnes et des sociétés, mais au niveau cosmique, là où se pressent une relation très ambiguë de la nature avec les arcanes de la chute et du salut.

Comme le rappelle et l'explique Espiau, qui consacre tout un chapitre à la question, quasi viscéral fut l'attachement de Claudel à cette Vulgate dont il ignorait si peu lacunes et faiblesses que plus d'une fois il recourut à des traductions de l'hébreu (intéressante à cet égard la mention, p. 48, de ses rapports personnels avec Chouraqui), souvent aussi au texte inspiré des Septante et qu'il attendit même quelque enseignement des rouleaux de la Mer Morte, mais pour lui le texte de base resta toujours celui que privilégie l'Eglise romaine et qu'il accepta moins peut-être en fidèle respectueux de la discipline qu'en poète attentif, malgré faux sens et contresens, aux harmonies comme préétablies entre le style de Jérôme et celui des scribes de la captivité babylonienne, transcripteurs autorisés d'une tradition venue des temps mosaïques, – sensible aussi, bien sûr, aux affinités du docteur latin avec les rédacteurs apostoliques du Nouveau Testament, historiquement encore si proches de lui.

Mais il faut en venir à ce qu'avec le poète lui-même Espiau désigne comme sa « sagesse interprétative » (p. 55). Tout indéniable qu'il est, ce savoir court, semble-t-il, le risque d' « osciller » entre « deux pôles d'attraction à la fois complémentaires et divergents ». Grande fut dès le début, même parmi les admirateurs de Claudel (1), la méfiance « professionnelle » à l'égard d'une exégèse « imaginative », riche en « trouvailles » personnelles mais dépourvues de suffisants appuis textuels et faisant parfois trop de confiance à des visions comme celles de Catherine Emmerich, d'orthodoxie suspecte, et l'on ne peut guère contester qu'aux limites de la foi et de l'enthousiasme poétique Claudel s'est assuré, non sans hardiesse, une importante marge de liberté (et d'ambiguïté). Reste que le « dynamisme créateur » de l'artiste rejoint souvent des audaces comme celles d'Augustin appliquant aux fonctions de l'âme humaine des

(1) Y compris Robert Grosche que l'auteur de ces lignes eut le privilège, il y a plus de soixante ans, de rencontrer à Cologne et qui lui dédicça un exemplaire tout neuf de sa belle tradition de l'*Art poétique*, présenté aux lecteurs allemands comme *Ars poetica mundi*.

caractères propres aux Personnes divines. Pourraient aussi s'abriter sous de très respectables « autorités » les réserves si justifiées de Claudel devant certaine définition de l' « impassibilité » divine qui convient mieux au Premier Moteur aristotélicien qu'au Dieu d'Abraham et de Moïse. Mais s'il advient que telles observations de l'exégète « amateur » (plus informé en fait qu'on ne le dit souvent) s'accordent avec celles de fort sérieux théologiens, ses vrais maîtres et ses plus sûrs garants sont les « prophètes » et c'est à eux qu'Espiau consacre la partie centrale de son substantiel ouvrage.

Parmi ceux-là, bien sûr, le visionnaire de Patmos, qu'en vérité Claudel ne lit pas, semble-t-il, sans quelque gêne, trouvant dans son récit trop de « coupures » et regrettant que le Dragon y tienne plus de place que la Femme, destinée cependant, symbole de l'Église, à la victoire finale. Plus proche de lui peut-être la grande figure d'Isaïe, que le poète se refuse délibérément à morceler en plusieurs « rédacteurs » (comme il lui répugne aussi d'imaginer une *Iliade* faite de pièces et de morceaux). L' « ébullition prophétique devient, avec le fils d'Amos, dénonciateur de la « nation pécheresse » mais annonciateur de la Jérusalem future, une sorte d' « océan déchaîné » qui, par delà les épisodes historiques de la captivité d'Israël et de sa délivrance, s'élargit aux dimensions de la Terre et du Monde. Témoignage si fondamental que Claudel va reprendre deux fois ses méditations de 1950, soucieux de meilleures formulations pour tout ce que lui inspire, jour après jour, le texte où se contraposaient avec une vigueur inégalée la certitude de la Colère divine et l'horizon d'un Paradis retrouvé.

A lire aussi avec grande attention les pages éclairantes d'Espiau sur la singulière mission de cet Osée que Buñuel caricatura naguère dans sa *Voie lactée* et dont l' « étrange aventure matrimoniale » symboliserait tout à la fois (par un de ces amalgames si « gros » qu'ils ne peuvent guère passer que pour des boutades) le « schisme grec », l' « orthodoxie slave », l' « hérésie protestante », le « paganisme » et le « laïcisme agnostique » (p. 128), – mais également sur le trop méconnu Jérémie (devenu le parangon des vaines pleurnicheries) ; en lui Claudel pense retrouver les tribulations de son cher Rimbaud, mais il en fait aussi le héraut de l' « enfantement », l'annonciateur, par conséquent, et de « Marie Epouse du Père » et – là encore inséparablement – de la « Muse qui est la Grâce ».

Mais c'est surtout avec l'entrée sur scène de David, le « jeune pâtre roux » – on songe, bien sûr, à Tête d'Or, le « lion », la « flamme grondante qui se dresse sous la bouche du vent », mais Claudel le compare plutôt à Nijinski, cet insurpassable danseur dont la brève carrière surprit le Paris de l'autre avant-guerre (pour le signataire de ces lignes le souvenir, en sa petite enfance, d'un éblouissement, celui de sa mère revenant des Ballets Russes au tout jeune théâtre des Champs-Élysées) – que se révèlent intensément les affinités électives du poète authentiquement « transi », réduit à un « bégaiement », pis encore : à un « vomissement énorme, mêlé de boue et de morceaux de glace » (p. 141-143).

Certes on pouvait s'y attendre ; devant les quelques phrases, d'une parfaite sobriété, dans lesquelles la Bible conte l'adultère de David avec l'épouse d'Uri le Hittite (1), d'emblée s'impose l'ardent souvenir de Foutchéou, et l'Ysé du *Partage* est à coup sûr la vraie destinataire de la grande exhortation : « Paix à toi, Bethsabée ! », consigne non d'oubli, mais au moins de bonace après le cyclone du « démon de midi », ce « crime dans notre cœur parvenu à sa maturité » et qui n'a pu « se résoudre » qu'en « une déflagration ». Plus surprenante est la manière dont Claudel, pour conférer un sens « anagogique » au viol d'une fille de David par son demi-frère, ose renvoyer au « mystère inouï de l'Incarnation », sorte d' « hymen contre nature du Créateur et de la créature » (p. 148-149).

Autre exemple de hardiesse exégétique : la « verge » qui n'est pas seulement la règle de fer et le bâton de commandement, mais la baguette au bout de laquelle, contrevenant par ignorance à l'interdit prononcé par David, Jonathan porte à sa bouche une goutte de ce miel qui est lui-même très largement polysémique. Comparée à une « perle noire », cette verge-là devient « l'antenne mystérieuse » qui prolonge l'homme en son « unité entéléchique » (2), signe en même temps de la « malédiction satanique » qui, par delà Saül, toucherait le fils et le gendre du roi déchu, ce Jonathan et ce David qui, dès leur première rencontre, se lièrent d'un « amour plus merveilleux que celui des femmes » (*II Sam.*, I, 23-27, et Espiau, p. 165).

Que l'œuvre exégétique de Claudel fasse place à plus d'une « synthèse subjective » qui peut sembler « gratuite », personne sans doute n'en disconvient, et non davantage que nous ayons là souvent les « fragments » d'une « longue confession », mais on ne peut sous-estimer la valeur propre de ce qu'Espiau nomme « technique langagière euphorisante » et qui est le génie même de l'écriture (cette écriture fut d'abord lecture et elle requiert derechef la « vocifération » que le poète écoute en lisant le *Livre de Job*. p. 170). A la lumière – indispensable – des *Grandes Odes*, du théâtre et de la correspondance, en dépit (mais peut-être aussi en raison) d'un « prométhéisme » proche du « gigantisme », la « géniale imagination claudélienne » révèle un « puissant cœur » qui s'éveille à l'appel de Celui qui, selon le Psalmiste (81,6), dit aux hommes : « Vous êtes des dieux » (Parlant avec David et s'identifiant d'une certaine manière à lui, le poète ose écrire : « C'est moi maintenant qui suis le Buisson ardent », p. 182).

On se gardera, bien sûr de forcer le sens d'une « théopathie » qui serait plus qu'une « intropathie » telle que la décrivaient naguère les psychologues (la fameuse *Einfühlung*), mais magnifiée par le « jaillissement » de l'inspiration. Ce

(1) La version de la Vulgate laisse croire à Claudel qu' « aussitôt » que David eut « dormi » avec elle, Bethsabée fut « purifiée de son impureté » (*II Samuel*, 11,4). Le vrai sens du texte est, semble-t-il, qu'au moment de l'adultère elle venait de subir la purification légale consécutive à ses règles.

(2) Un péché mignon de poète ne fut-il l'emploi imprécis ou encore abusivement étendu, parfois presque ludique, de termes philosophiques ou théologiques (notamment « hypostasier » et « transsubstantier ») auxquels Espiau, dans un amusant Appendice, joint de bien étranges formations langagières, d' « avération » et de « contrivance » à « sanctimonieux » et « vénéfice » en passant par « labyrinthueux » et « réfrigescence » ?

« saisissement de Dieu par l'âme, supérieur à toute étreinte charnelle », est un autre nom de ce que l'*Art poétique* décrit comme « sentiment aigu » d'une « prosodie essentielle » qui permet au poète-prophète d' « expliquer » en quelque sorte à « Qui Est » – en mystérieuse liaison avec cette Sagesse qui, dès l'origine et à jamais, « contient tout » – « Qui Il Est » (p. 185).

L'un des mérites d'Espiau est de fournir au lecteur un vaste choix de citations d'origines diverses, ici rassemblées et s'éclairant les unes les autres. Ce qui domine l'ensemble est – à n'en pas douter – une approche qui doit beaucoup au « symbolisme », mais prenant de plus en plus une saveur « mystique », même là où le prosaïsme volontaire touche à la trivialité, quand, par exemple, appelant « chère madame » l'épouse de David, Claudel lui fait reproche de ne pas saisir que pour le roi d'Israël danser devant l'Arche n'est aucunement « faire le bouffon et le baladin » (p. 189. Le texte commenté se trouve en *II Sam.*, 6,20).

Sans jeter un manteau pudique sur quelques « bavures » exégétiques (et sur de curieuses platitudes dans les traductions claudéliennes du *Cantique*, là certes où on les attendrait le moins, le souci du mot à mot conduisant parfois à des versions d'une « affligeante scolarité », soigneusement relevées p. 240), Espiau met en pleine lumière le vaste et solide fond de lectures et de réflexions personnelles qui sous-tend et nourrit chez le poète une imagination épico-lyrique et interdit de prendre pour des fantaisies d'autodidacte certaines audaces langagières des commentaires bibliques, capables de surprendre et d'inquiéter exégètes et théologiens de métier.

Il n'est pas sûr que, pour répondre à des objections, venues souvent de proches amis, il suffise de transcrire dans un langage plus simple, en usant de vocables moins ambigus – mais au risque de laisser perdre, ou du moins s'éventer, une partie de la sève originelle – des formulations d'apparence anthropomorphe qui de l'ingénuité n'ont sans doute que les dehors, par exemple les exégèses réalistes du Psaume 77 (verset 65) où le Dieu vengeur paraît comme une sorte d'ivrogne, ou encore, à propos des filles de Lot, cette assertion du *Journal* sur le « père et l'amant de la nature » qui nous « épouse dans la Grâce hors de toute raison et de toute justice » (p. 215).

Ce qui reste le plus problématique, on l'a noté déjà (mais l'aporie dépasse de beaucoup l'expérience claudélienne), c'est la relation entre une « apo théose mystique de l'Eros divin », – étant bien entendu que, pas plus que celui de l'Aréopagite, cet Eros ne s'oppose à l'Agapè, mais aussi qu'il doit « fusionner » avec la « transfiguration symbolique, dionysiaque, de l'amour humain (p. 221), – et, d'autre part, l'insurmontable présence du Mal, certes reconnue dès le début mais que Claudel, nous dit Espiau, n'a vraiment « abordée de front » qu'aux dernières années de sa vie. Il s'agit évidemment des textes de tonalité bohémienne, plus sûrement bloyenne (et dont on trouverait au moins l'amorce dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*), mais l'idée d'une « haine active », née de l'« orgueil » de l'« envie » et de la « luxure », définit mieux les attitudes « décadentes » d'artistes plus ou moins dévoyés qu'une rébellion consciemment délibérée, « satanique »

au sens commun du terme, hors de toute claire référence scripturaire, insurrection attribuée au premier des purs esprits, ce Lucifer qui, dans la seconde Epître de Pierre comme dans le Livre de Job et chez Isaïe, désigne seulement l'étoile du matin, cette créature originellement la plus proche du Créateur et à laquelle le docteur angélique – poussant le balancier dans le sens le plus étranger aux perspectives proprement « lucifériennes » – n'impute la défection et la chute (rationnellement si improbables) qu'à quelque inadvertance productrice de désordre (3).

Claudiel imagina longtemps au sein des « cohortes maudites », comme un équivalent du « dégoût », du « sentiment d'impuissance », du « goût du malheur » que lui-même discernait sur tant de « visages d'hommes et d'artistes » du dix-neuvième siècle. Plus tard s'imposa davantage ce qu'André Espiau de la Maëstre, renvoyant à ses lucides et pénétrants articles des *Claudiel Studies* (1986/2 et 1988/1) sur « La mort de Judas », désigne comme l'« aspect obscur » d'une pensée avide de lumière, le dernier mot restant à la vertu théologique d'espérance, mais moins sous son aspect de silencieuse attente qu'encore et toujours liée à quelque « débordement sauvage » (p. 223).

Maurice de GANDILLAC

Gilles CORNEC, *L'affaire Claudel*, Gallimard coll. l'infini 1993

L'arrivée d'une voix nouvelle dans l'univers des « claudéliens » est toujours une sorte d'événement, surtout si cette voix nouvelle, comme c'est le cas pour Gilles Corneec, n'est pas celle d'un universitaire, d'un *de ceux qui ont reçu patente et privilège*, à l'instar de don Léopold Auguste, de commenter et de publier sur l'auteur du *Soulier de Satin*.

Disons tout de suite lesdits universitaires grincent des dents (au mieux) ou boudent l'ouvrage (au pire) à la simple constatation qu'aucune citation n'est référencée et que bien des perspectives ouvertes restent à confronter (par voie de thèse, bien sûr !) au mot à mot d'une édition (de préférence critique !)

(3) La plus achevée des créatures était parfaitement justifiée à s'admirer comme telle et à s'aimer ; la seule faute qu'elle pût commettre est donc d'avoir omis, en un instant d'inattention, de référer et de subordonner son immense valeur à celle, infiniment supérieure, de l'Etre auquel elle devait tant l'essence que l'existence. Voilà ce que semblent bien dire les textes du *Contra Gentes*, III, 109, récemment glosés par le jésuite Laurent Sentis dans une très savante thèse (*Saint Thomas d'Aquin et le Mal*, Beauchesne 1992) où il doit convenir, au bout du compte, que, si des raisonnements de cette sorte peuvent parfois « aider » l'apologiste, ils restent inefficaces, sinon dérisoires, devant l'expérience vécue de la souffrance des innocents et de l'active iniquité des malfaisants.

Cependant la voix de Gilles Cornec, dans son *Affaire Claudel* est de celles qui méritent attention et respect. Pour avoir été un des privilégiés à lire le volumineux premier manuscrit de l'ouvrage (mille pages dactylographiées !) je puis témoigner de la somme de travail, et de travail sérieux et documenté, appuyé sur une ample culture, que représente cette vaste plaidoirie pour Claudel. Car si « affaire il y a », c'est bien que Claudel, aux dires de Gilles Cornec, continue obstinément d'être attaqué, accusé, vilipendé pour les plus injustes et les plus stupides des motifs ; et quel « claudélien », une fois identifié comme tel, n'a pas eu à subir au cours d'un colloque, d'une réunion, voire d'une soirée mondaine les sempiternels lieux communs à propos de l'*Ode au Maréchal* ou du mauvais caractère de l'Ambassadeur de France ?

C'est cette passion pour une défense qui pousse l'auteur dans le procès qu'il instruit contre la mauvaise foi, la rancœur, à moins que ce ne soit l'envie, et dont il rappelle que les promoteurs ont nom Charles Maurras, André Breton et André Gide. Les trois premiers chapitres de l'ouvrage leurs sont consacrés. En seconde partie, Gilles Cornec s'attaque – ce qui est, comme chacun sait, la meilleure défense ! – à quatre lieux communs anti-Claudel, l'antinomie prétendue entre ses fonctions officielles et son génie poétique, le « scandale » de la réussite sociale et de l'enrichissement d'un chrétien, l'« odieux » internement de Camille et la question reprise après Guillemin de la « conversion ».

A parler rigoureusement, le livre de Gilles Cornec n'apporte dans ces domaines rien qui n'ait déjà été dit dans les divers ouvrages « savants » sur ces questions. Le lecteur pourtant se régale, Gilles Cornec écrit d'une plume vive, brillante, passionnée, et ses pages regorgent de formules, de citations implicites, de renvois à une culture aussi ample qu'enjouée et de jeux verbaux efficaces dont témoignent ces titres : « le cave du Vatican », pour les démêlés avec Gide, évidemment, et pour l'usage fait de l'affaire Camille par un certain féminisme « le retour de la refoulée ». Les plus « lacaniens » calembours dont s'émaillait la première mouture ont heureusement disparu. Gilles Cornec ouvre et clos son ouvrage - *Fleur 1* et *Fleur 2* par un florilège de citations brèves, où il révèle son goût gourmand pour le verbe claudélien.

Et puis, pourquoi boudier notre plaisir : nous aimons Claudel et nous sommes ravis de voir administrer cette volée de bois verts aux détracteurs volontairement injustes et faussement bornés ! Gilles Cornec, c'est, plus qu'un style, un ton, véritablement une voix, celle de l'ami passionné qui n'a de cesse de vous faire partager son enthousiasme.

Ceci dit, le projet de Gilles Cornec pose un problème que l'intitulé de sa conclusion « Pour en finir » me paraît bien définir : je ne prétends pas que les procès imbéciles faits à l'homme Claudel à travers son style, sa fortune ou sa vie privée soient finis, mais il me semble, à voir notamment réagir le jeune public, que ces querelles relèvent du passé et que l'ouvrage qui nous occupe est peut-être le révélateur précisément qu'une page est tournée. Peut-être arrive-t-il trop tard et qu'il y a déjà eu non-lieu : Claudel fait définitivement partie, pour tous,

des plus grands de la littérature et si, de fait, *l'Evangile d'Isaïe* n'a pas encore été inscrit au programme de l'agrégation, cela n'est peut-être pas si loin ; et si « demeure pour l'instant dans la Pléiade le trou énorme de l'œuvre biblique » (p. 202), l'édition en préparation chez Gallimard évitera que ces textes somptueux restent réservés à des « ecclésiastiques de plus de soixante ans » et aux « spéléologues du fonds Gallimard » (p. 212).

En tout cas *l'Affaire Claudel* rappelle à bon escient aujourd'hui, et justement pour un public jeune qui devrait en apprécier la vigueur, que l'auteur de *Partage de Midi* fut un signe de division dans les Lettres françaises et que dans la fadeur que secrète jour après jour l'excès même des effets médiatiques et des livres écrits à la hâte, Claudel est une de ces nourritures fortes qui supporte le mâchage et la rumination.

Bernard BUSSER

Pascal LÉCROART et Huguette CALMEL, *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*, collection Le Profil musical, éditions Publimuses, 11, avenue Philippe Auguste, 75011, Paris, 1993.

Ce mince, cet élégant volume de 170 pages renouvelle heureusement l'association d'un homme de lettres et d'un musicien, inaugurée par Claudel et Honegger. Pascal Lécroart avait en 1989-1990 rédigé pour l'Université de Nanterre un mémoire de maîtrise auquel Harry Halbreich n'a pas hésité à rendre hommage dans son livre remarquable de 1992, *Arthur Honegger*. Historien de l'œuvre, il sera aussi l'analyste du texte. Huguette Calmel a soutenu en 1988 à Paris IV une belle thèse de musicologie sur *Les idées esthétiques d'Arthur Honegger*. Elle est une spécialiste reconnue du grand compositeur suisse, auquel elle a consacré plusieurs publications importantes. C'est à elle que revient l'histoire et l'analyse minutieuse de la partition.

Les deux auteurs du livre se sont donc réparti les rôles et ils ont signé séparément leurs contributions, qu'il est alors aisé de retrouver. Mais de même que la collaboration entre Claudel et Honegger aurait été impossible s'ils avaient été fermés l'un à la musique, l'autre à la poésie, de même ici les informations et les impressions circulent de l'un à l'autre. Huguette Calmel a su aborder avec tact et précision les problèmes de prosodie, – celui du vers libre, celui du *e* muet, celui du passage de la parole au chant (p. 130-146) : peut-être y aurait-il eu davantage encore à tirer des *Propositions et réflexions sur le vers français*, texte capital où Claudel s'est exprimé complètement sur sa théorie si originale de l'iambe fondamental. Quant à Pascal Lécroart, il considère déjà le texte de Claudel comme un « poème musical » (p. 80), et il montre que l'écrivain a réfléchi sur les relations entre la parole et le chant (p. 81).

Mais suivons plutôt l'ordre de ce livre. Après une Introduction sobre de Pascal Lécroart, qui situe *Jeanne d'Arc au Bûcher* dans la crise du théâtre lyrique après la première guerre mondiale, vient un Historique de l'œuvre (Lécroart), remarquablement précis et informé. On fait revivre la figure trop oubliée d'Ida Rubinstein (1885-1960), à la fois artiste et mécène, commanditaire (parfois jalouse) et interprète (limitée) de l'œuvre. On évoque le premier projet de collaboration entre Jeanne d'Orliac et Arthur Honegger à l'issue d'un dîner chez Ida en 1934 (précieux souvenirs de Jacques Chailley, qui en fut le témoin direct et qui fut associé au projet). On passe au second projet, au refus initial de Claudel, à son « illumination » décisive (« les mystères de l'inspiration », p. 22-24). L'histoire de la composition, celle des exécutions est minutieuse sans jamais paraître lassante. Pascal Lécroart sait toujours s'arrêter à temps. Au passage, il cite des lettres inédites d'Honegger, il rectifie des erreurs. Il fait apparaître le succès paradoxal de l'œuvre sous l'Occupation. Le dossier des manuscrits et éditions, p. 47-54 (P.L., puis H.C.) n'appelle que des éloges.

L'analyse du poème par Pascal Lécroart (p. 55-87) est de loin la meilleure de celles qui existent. La part de l'Histoire, l'utilisation de la Bible y sont étudiées avec soin. Jeanne apparaît comme une « figure » à un moment où Claudel réfléchit conjointement sur l'aventure humaine et sur l'Écriture. L'œuvre entretient des relations avec d'autres pièces, *L'Annonce faite à Marie* et *Le Livre de Christophe Colomb*, tout en trouvant sa pleine autonomie.

Nul auditeur averti ne pourra plus se passer de l'analyse de la partition, très rigoureusement conduite par Huguette Calmel (p. 88-150), avec de très nombreux exemples musicaux. On admirera en particulier l'étude des chansons et motifs populaires, celui du rôle du chœur et des voix, et les nombreux rapprochements que fait la commentatrice avec des œuvres contemporaines.

A quel genre appartient l'œuvre en définitive, se demande Huguette Calmel dans la conclusion. Elle finit par la juger inclassable. Au concert comme à la scène, *Jeanne d'Arc au bûcher* a montré en tout cas sa force, et la faveur du public ne s'est jamais démentie.

Une ombre au tableau. Pascal Lécroart et Huguette Calmel montrent qu'il y aurait encore beaucoup à faire pour corriger les éditions tant du texte que de la partition. Il est inadmissible, en particulier, que le Prologue ajouté par Claudel ne figure que dans les notes du tome II du *Théâtre* dans la Pléiade. Il faudra bien, un jour, reprendre ce volume de 1965, fort bien établi par Jacques Petit. Mais du temps a passé...

Le texte de Pascal Lécroart et Huguette Calmel est, lui, d'une rare correction. Tout au plus suggérerai-je de mieux orthographier le nom d'Arnaud Rykner (et non Rikner, p. 64), dont la belle étude publiée dans le livret de l'Opéra-Bastille (il était l'assistant du metteur en scène, Claude Régy) mériterait d'être citée. L'auteur du célèbre *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* est Henri, et non André (p. 131) Morier. On apprécie la bibliographie et l'index. Il manque une discographie comparée.

Le témoignage final de Paul Sacher (p. 157-158), qui assura la première exécution de *Jeanne d'Arc au bûcher* à Bâle, le 12 mai 1938, en version oratorio, est très émouvant. Ses dernières lignes seront aussi les miennes :

« Claudel et Honegger ont créé un chef-d'œuvre qui est joué dans le monde entier et qui impressionne profondément toute l'humanité ».

Pierre BRUNEL

Paul CLAUDEL, *L'Annonce faite à Marie*, édition de Michel Autrand, coll. Folio/Théâtre, 1993.

Pourquoi éditer en format de poche la dernière version d'un drame de Claudel parfois jugé rebutant par une critique trop dogmatique ? Sinon pour rappeler et justifier le succès qu'il eut toujours auprès du vrai public et en présenter la substance avec l'évidence de la simplicité, sans aucune concession à la simplification. Michel Autrand trouve toujours la belle formule pour résumer le contraste, si saisissant, de l'intensité des moments merveilleux et sacrés de l'aventure de Violaine, et de la banalité de la vie paysanne, qui fait du drame un moment de théâtre attendu et désiré par le spectateur. De sa démarche sûre et sereine, il nous entraîne dans une analyse claire et éclairante de la pièce et du titre, dans une délicate et convaincante réflexion sur l'autobiographie théâtrale qu'est *L'Annonce*, dans de justes considérations sur l'espace, le temps et les personnages. Aucun des éléments constitutifs du drame n'échappe à la sagacité du chercheur, pas même la texture des noms. Mais jamais il ne jette hâtivement un filet de catégories trop conventionnelles sur le texte de Claudel. Dans cette quête de l'unique qui fait la saveur du drame, le paradoxe, dont Claudel, lecteur de Chesterton, faisait une des figures du catholicisme, est constamment débusqué : voici les contraires – le naturel et le surnaturel – qui s'équilibrent ; voici que l'énigme du titre en accentue l'efficacité ; voici que l'aura exercée sur nous par le mystère religieux a sa source dans le souvenir familial : mais chacun n'est peut-être pas qui l'on croit, et Violaine symbolise Camille, Pierre de Craon Rodin, Mesa Louise,... et Jacques Paul. Le drame de l'annonce devient le drame du génie. Ce génie du texte théâtral, ce mixte d'« intensité » et de « liberté », le préfacier en relève encore l'empreinte dans l'espace et le temps dont il est fait un usage dramatique, bien sûr, et poétique, et symbolique.

Michel Autrand connaît le théâtre. Il sait, par touches successives, fermement déposées où il le faut, définir pour tout lecteur le drame claudélien, ce « jeu de forces contrariées » comme l'écrivait Claudel à Gide à propos de *L'Otage*. Deux mots – « silhouette et gestuelle » – campent Violaine sur la scène. Une scène symboliste, familière à l'éditeur de *Protée*, hantée de souvenirs, où la sainte du Géyn croise le fantôme de la nordique Maleine, l'ombre de l'indoue

Çakountala, ou son double, la bretonne Aliette, lépreuse. Une scène où « le mal ne compose pas », mais impose à une pure héroïne d'affronter une « situation – limite », la mort d'un enfant, et de provoquer un miracle. Une scène où le naturel intègre le merveilleux, où l'inconnu surgit au cœur du connu.

Michel Autrand aime le théâtre. Sa belle édition comporte un riche dossier (Chronologie, Notice, Historique et poétique de la mise en scène), où le critique et l'amateur unissent leurs qualités pour définir ce que les mises en scène apportent au drame. On comprend d'autant mieux le pourquoi des réécritures claudéliennes. On devine avec plaisir quels parcours mènent des représentations d'Hellerau (1913) à la Cartoucherie de Vincennes (1991) et quel long chemin conduit du projet de mise en scène à Villeneuve de Jacques de Massary (1925) à la lumineuse version cinématographique d'Alain Cuny. Nous voici conviés à une réflexion sur la théâtralité claudélienne, le rythme du verset (voir la note si juste sur le verset 825, p. 230), le décor créé par la parole, la préférence donnée, au fil des ans, aux conventions sur la *mimésis*, la place faite dans les didascalies à la lumière et à la verticalité, la fonction dramatique et émotive dévolue à la musique de scène. Et, progressivement, dans notre esprit, *L'Annonce* réalise ce projet de drame total cher à toute une époque. Face au mystère de Claudel, Michel Autrand regarde, écoute, et ému se demande, simplement : *Qu'est ce que ça veut dire ?*

Didier ALEXANDRE

Claude ROY, LA CONVERSATION DES POETES, Gallimard, 1993, 306 p. 130 F.

Vingt-cinq chapitres consacrés chacun à un poète, de Théophile et La Fontaine à Réda et Roubaud. On lit avec une particulière attention les chapitres où ressuscitent ceux que Roy a fréquentés en chair et en os, Breton, Aragon, Eluard : celui-ci raconte une anecdote (vraie ou inventée) sur Claudel.

Le chapitre consacré à Claudel, que Roy a aussi entrevu après 1945, est à coup sûr un des meilleurs du recueil. Non pour ses premières pages (66-74), assez convenues, sur Claudel intolérant, inquisiteur, etc. Comment ne voit-il pas qu'on ne demande pas à Claudel une analyse critique balancée de l'œuvre de Goethe (celle que Roy aurait donnée), ou que les versets contre Hugo et les « autres infâmes » sont animés du même souffle que les versets plus « aimants » ? C'est le revers d'une médaille qui serait sans eux incomplète, tant il est vrai que qui ne sait pas haïr ne sait pas aimer, et il y a du haïssable dans la prétention de Voltaire, Hugo ou Renan à régler la question chrétienne au nom d'une Science ou d'un Progrès tout aussi totalitaires et contestables que les dogmes catholiques.

Mais Roy a de très justes formules ensuite (pp. 75-87) pour parler du théâtre de Claudel, « tragédies taillées dans le granit et non plus dans le marbre »,

où Claudel « achève en Dieu cette exploration du monde qui n'aura pas de fin, et cet amour qui n'aura pas de terme ». Sur le *Soulier de Satin* notamment, « drame de la relation humaine », il faut lire ses analyses.

Benoît LE ROUX

André DEGAINE, HISTOIRE DU THÉÂTRE DESSINÉE, Nizet, 1993, 440 p.
Avant-propos de Jean Dasté. 180 F

C'est un livre étonnant, écrit à la main (très lisiblement), illustré de croquis et reproductions de toutes sortes (dont les portraits de Claudel par Vallotton et par Foujita). Depuis cinquante ans, l'auteur fréquente les théâtres, amasse et met à jour sa documentation.

L'index de mille-trois-cents noms renvoie dix-huit fois à Claudel (encore oublie-t-il les pages 338 et 403), que nous rencontrons d'abord à propos du théâtre espagnol (pages très intéressantes), puis de *l'Annonce* (trois photos de la mise en scène de 1912), de *l'Echange* (photo des acteurs de 1914), du *Partage de Midi* joué par Artaud, du *Soulier de Satin* de J.-L. Barrault, de *Tête d'Or* joué en présence du général de Gaulle en 1959. Rien sur Hellerau, mais une bonne notice sur Bussang.

Terminons, puisqu'il y aura toujours un public rétif à Claudel, sur des mots extraordinaires qu'André Degaine rapporte au passage. Celui de Jean Vilar en 1950 : « Adamov ou Claudel ? je réponds Adamov ». Et celui de Georges Le Cardonnel, à propos d'un invraisemblable mélo auvergnat de Magdelaine Berubet (l'auteur consacre parfois une page ou deux à des oubliés ou méconnus) : « Elle montre à Claudel la voie qu'il devrait suivre s'il consentait à abandonner un esthétisme qui date ». C'était en 1928.

B.L.R.

Les éditions Métailié – T.R.A.N.S.I.T.I.O.N. ont publié un volume intitulé Paul CLAUDEL « LA CRISE » Correspondance diplomatique - Amérique 1927-1932 sans que nous ayons été consultés.

Henri Claudel

Renée Nantet.
