



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 145, 1997 – 1,
Villeneuve-sur-Fère, l'héritage à sauvegarder, p. 25-31

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15365-8.p.0033](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15365-8.p.0033)

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.

© 1997. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

L'Invitation à Claudel - Albert Loranquin - Pierre Téqui / éditeur, 198 p. , 79 F.

Spécialiste confirmé de la poésie contemporaine (*Saint-John Perse* / NRF, *Louis Emié* / Seghers), auteur, aux éditions Sang de la Terre, d'un *Claudel et la Terre* qui sonde et évalue l'ancrage du poète au sein du terroir planétaire, Albert Loranquin publie aujourd'hui, chez Téqui, un ouvrage qui ne souhaite être ni l'explicitation d'un thème claudélien particulier, ni l'analyse d'une période créatrice ou d'un genre formel spécifique, mais bien une tentative d'initiation à l'entier univers de l'écrivain.

L'Invitation à Claudel se veut en effet un ouvrage d'introduction globale à sa diversité thématique, une utile grille d'accès à son foisonnement écrasant. Deux types d'ouvrages ont, jusqu'à présent, proposé une introduction à Claudel, chacun selon une voie particulière : celle des Morceaux choisis (Robert Mallet / NRF et André Blanchet / NRF), celle, plus classique, d'un couplage étude/extraits (Louis Chaigne / Seghers, Stanislas Fumet / NRF, Paul-André Lesort / Seuil).

Albert Loranquin tente, lui, d'initier une troisième voie : celle de l'accès à Claudel par le biais d'une œuvre unique, censée receler en les focalisant tous les thèmes, formes et directions de l'œuvre claudélienne. Cette œuvre, c'est la *Cantate à trois voix*. Pourquoi ? Elle est «*de proportions raisonnables : une quarantaine de pages, trois personnages seulement ; unité de temps et de lieu et, dans la mesure où il en est une, unité d'action, voilà qui, de prime abord, n'est pas intimidant.*» (p. 17). Autre aspect, biographique celui-là : «*Chronologiquement, la Cantate se situe au milieu exact de l'existence de l'écrivain.*» Avec elle, le lecteur novice se retrouve au «*carrefour*» du monde de Claudel ; il y découvre un auteur à «*l'apogée de son art*» et peut éprouver ainsi «*la fine pointe de sa pensée*». Un dernier critère justifie, selon l'auteur, la pertinence de son choix : la *Cantate* propose une synthèse entre la forme dialoguée et la forme lyrique : un accès conjoint, donc, à Claudel-poète et Claudel-dramaturge.

Les raisons de cette option exposées, Albert Loranquin s'emploie ensuite, au long de neuf chapitres brefs, denses, fermement construits et étayés de nombreuses et judicieuses citations, à rayonner, à partir de la *Cantate*, dans

toutes les directions que propose cette table d'orientation claudélienne. Il y analyse ainsi : *la musique* (rythme, phonologie et rôle du silence comme soubassement mystique à la voix poétique), *le temps* (très beau développement sur l'assomption du temps dans la dilatation de l'instant), *la lumière et la nuit* (rôle central du Soleil et prégnance de la Lune), *la femme et l'amour* (médiation mariale et figures passionnelles), *le fleuve et le mouvement* (l'eau comme élément spirituel et le fleuve comme vecteur géographique, acteur du paysage), *la vigne et l'or* (le pressoir mystique), *le désir et l'exil* (conjonction tendue entre l'appétit d'attachement et l'élan voyageur), *la mort et l'éternité*. Un chapitre final conclut sur la profonde *catholicité* de Claudel, réaffirmée jusque dans la plus concrète de ses investigations poétiques ou bibliques.

A l'issue de cette lecture, la question se repose : la *Cantate* est-elle bien, comme le veut Albert Loranquin, «*l'œuvre-clé*», la rose ouvrant à tous les vents du monde claudélien ? Si elle contient bien tous les thèmes propres au poète, nous ne pensons pas qu'elle ait cette prééminence, centrale et initiatrice. Claudel est dans Claudel, à chaque ligne entier et unanime ; chaque œuvre pouvant être (de même qu'une représentation théâtrale) un facteur d'initiation. Un seul texte ne pouvant prétendre à restituer l'entière courbe d'une œuvre et d'une vie. De *Tête d'or I* à *J'aime le Bible*, tout fait entrée dans Claudel, tout y est centre et circonférence.

L'ouvrage d'Albert Loranquin s'affirmera donc plus comme une excellente *incitation* à Claudel, un deuxième pas, une persévérance.

Pour le reste, nous laisserons à Paul Claudel le soin d'initier les Claudéliens.

François ANGELIER

Jens Rosteck, *Darius Milhauds Claudel-Opern. Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995.

Il est gratifiant de constater que, depuis quelques années - et peut-être particulièrement depuis son centenaire en 1992 - le nom de Darius Milhaud semble plus présent dans les esprits des musiciens. Les orchestres boudent toujours, mais davantage d'ensembles, de solistes, d'amateurs, de professeurs de conservatoire se font plaisir à explorer et à jouer cette œuvre protéenne. Des disques compacts sortent assez régulièrement, souvent consacrés entièrement à sa musique. Bref, les praticiens de la musique commencent à prendre la musique de Milhaud au sérieux - et cela même en France !

Les théoriciens aussi s'y intéressent de plus en plus, indication, s'il en fallait, qu'il y a bien des choses à dire sur cette musique d'apparence si spontanée et sans artifice, d'autant que les connections entre l'œuvre de Milhaud et d'autres domaines artistiques, notamment la littérature, sont si abondantes.

Dans ce contexte, le lien avec Claudel est le plus frappant de par sa profondeur et par le nombre d'œuvres qui en a résulté. Depuis leur première rencontre en 1912, jusqu'aux dernières années de la vie de Milhaud, la collaboration réelle et virtuelle de ces deux artistes, la fusion de leurs arts, a été régulière et variée. Voici une bonne occasion d'en faire la liste. Il y a les opéras *Les Euménides* (1917-22), *Christophe Colomb* (1928) et *Saint Louis, roi de France* (1970), les musiques de scènes *Agamemnon* (1913), *Les Choéphores* (1915), *Protée* (1913-19 ; nouvelle musique pour la deuxième version de la pièce, 1955), *L'ours et la Lune* (1918), *L'Annonce faite à Marie* (1932 ; nouvelle musique 1942), *L'histoire de Tobie et Sarah* (1967 ; deux versions), y compris une musique de scène pour *Le Livre de Christophe Colomb* indépendante de l'opéra (1952) et *Le Repos du Septième Jour* pour la radio (1950) ; il y eut des mélodies (*Sept Poèmes de la Connaissance de l'Est* (1912-13), *Quatre poèmes pour Baryton* (1915-17), *Deux Poèmes de Coventry Patmore* (1915 ; avec une traduction française de Claudel), *Le Cygne I et II* (1935), *Verso carioca* (1917), *Poèmes de Francis Thompson* (1919 ; dans une traduction de Claudel), des œuvres quasi-liturgiques, *Psaume 136* (1918), *Psaume 129* (1919), *Psaume 126* (1921), *Cinq Prières* (1942), *Cantate de Psaumes* (1967) ; des œuvres chorales : *Cantique du Rhône* (1937), *Pan et la Syrinx* (1934), *Cantate de la Paix* (1937), *Les Deux Cités* (1937), *Cantate de la Guerre* (1940), *Invocation à l'ange Raphaël* (1962), sans parler d'un ballet, *L'Homme et son Désir* (1918), un «ballet céleste» pour l'Exposition de 1937, *Fête de la Musique*, un oratorio, *La Sagesse* (1935), et la musique pour un film sur le poète, *Symphonie pour l'Univers Claudélien* (1968). Et cette liste ne tient pas compte des œuvres instrumentales dérivées, par exemple les *Neuf Préludes* pour orgue tirée de sa première musique de scène pour *L'Annonce faite à Marie*.

Parmi ces œuvres se trouvent deux des plus immenses dans le catalogue du compositeur : *Les Euménides* et *Christophe Colomb*. Cette dernière, qui est, rappelons-le, la mise en opéra par Milhaud du *Livre de Christophe Colomb* par Claudel, est un des premiers exemples - sinon le premier - de ce qu'on appellerait aujourd'hui une œuvre multimédia, car elle fait appel à une scénographie particulière incorporant le chant, le jeu théâtral, la narration, la récitation rythmée, le cinéma, sans parler du dédoublement du personnage de Colomb et de la polyvalence du chœur. Rappelons aussi que *Les Euménides* est l'aboutissement d'un processus où l'on voit progresser la contribution du compositeur de la seule intervention musicale lors d'une scène

d'*Agamemnon*, en passant par une musique de scène plus ample pour *Les Choéphores*, jusqu'à la transformation des *Euménides* en véritable opéra.

Voici, de Jens Rosteck, une des thèses les plus conséquentes depuis quelques années, d'autant qu'elle est publiée sous forme d'un beau livre agréable à lire et à consulter.

Il s'agit d'une étude en profondeur de l'opéra *Christophe Colomb* et de la trilogie de *L'Orestie*, mais, derrière ces œuvres, c'est toute la première période de créativité de Milhaud qui est reflétée, de 1913 à 1928.

Le sous-titre de la thèse établit la dimension de l'étude : «genèse, esthétique, structure et réception», et le déroulement des chapitres et sous-chapitres indique le sérieux et l'ampleur de l'approche : I. Introduction ; II. Le cadre (recherche d'une esthétique lyrique commune aux membres du Groupe des Six ; les premières œuvres de Milhaud, la musique dans les théâtres à Paris entre 1920 et 1930), III. *L'Orestie* (les débuts de la collaboration de Claudel et Milhaud, les expériences du compositeur avec la forme et la tonalité dans *L'Orestie*) ; IV. Genèse et structure de *Christophe Colomb* ; V. Une discussion de «musique de bruit» (l'utilisation de la récitation rythmée et de la percussion dans de nombreuses scènes), de musique de théâtre (la scène du «Vol de la colombe», de «Controverse» dans *Christophe Colomb*) et de la musique «expressive» (les airs de la reine Isabelle) ; VI. Divers sujets (les esquisses rythmiques pour *Colomb* ; la deuxième version de *Colomb* ; la musique de scène du *Livre* ; *Colomb* comme sujet d'opéra avant Milhaud ; VII. L'histoire de la réception de *Colomb* et de *L'Orestie* en Allemagne. Divers exemples musicaux, et des bibliographies se trouvent en annexe, ainsi qu'un Index.

M. Rosteck est à féliciter pour le détail et l'ampleur de son travail qui se déroule sur quelques 400 pages. Il a bien recensé les sources et la littérature existante et a même pu en rajouter par son heureuse découverte d'une cinquantaine de pages de brouillons pour *Les Choéphores* à la Bibliothèque Nationale à Paris.

Entre autres choses je signale la narration détaillée des relations entre Claudel et Milhaud lors de l'élaboration de *Christophe Colomb*, les discussions particulièrement intéressantes dans le cinquième chapitre, et l'historique de la réception des œuvres en Allemagne, pays qui a offert à Milhaud deux de ses plus grands triomphes, la première représentation de *Christophe Colomb* en 1930, et la création scénique de l'intégrale de *L'Orestie* en 1963 aussi à Berlin.

Voici un ouvrage qui devrait intéresser à la fois les musiciens et les littéraires.

Jeremy DRAKE

L'OISEAU NOIR - N° VIII – TOKYO

Singulière coïncidence, que ce dernier numéro de «L'oiseau noir» soit centré sur l'œuvre d'inspiration japonaise - la poésie surtout, mais aussi le théâtre - de Paul Claudel. Il ne s'agit pas là, bien entendu, d'un choix systématique ; mais il est certain que cette livraison, composée d'articles en japonais et d'autres en français, offre un double intérêt : non seulement elle constitue un anneau important auprès du public japonais plus vaste, auquel elle voudrait faire pénétrer ce carrefour singulier de cultures que l'œuvre claudélienne constitue, mais elle permet aussi aux chercheurs occidentaux d'établir l'état des études claudéliennes au pays du Soleil Levant, grâce à la contribution offerte par les claudéliens japonais les plus illustres sur un sujet qui les concerne de façon toute particulière.

On peut sans doute regretter que tous les articles ne soient pas proposés dans les deux langues, le français et le japonais, ce qui pourrait constituer une entrave, d'un côté et d'autre, à l'appréhension de la globalité des contenus proposés. En tout cas, quel que soit le point de vue du lecteur, on est frappé par une constante des études publiées ici : ils apportent un grand enrichissement par leur choix d'une perspective véritablement nipponne, aussi bien dans l'élection du sujet que dans la terminologie critique, autant dans leur démarche profonde que dans le développement du discours.

C'est d'abord le cas de la belle et longue exégèse de *Cent phrases pour éventails* proposée en japonais par Kurimura Michio. On se rappellera que sur les 172 phrases de Claudel, seules soixante-sept furent traduites par l'ami et interprète du poète, Yamanouchi Yoshio, et quelques autres par un claudélien japonais, Kimura Taro ; M. Kurimura se propose par conséquent d'en compléter la traduction et d'en offrir une exégèse aussi complète que possible au public japonais : à vrai dire, il ne s'agit là que d'une première partie, puisque seules les vingt premières «phrases» sont abordées.

L'intérêt de l'œuvre est tel qu'elle condense, pour l'auteur de cet article, toute la poétique claudélienne ; l'exégèse proposée ici se veut donc comparative : chaque phrase est expliquée à la lumière des notes du Journal, du théâtre et des proses extrême-orientales. On n'oublie pas non plus les allusions à la culture française (par exemple, tel vers de Ronsard), à l'origine de telle «phrase»), aucun élément linguistique n'est délaissé, en cohérence avec le choix de viser surtout à un public japonais, pour lequel l'auteur se charge aussi d'illustrer les travaux exégétiques précédents (notamment ceux de M. Truffet, de J. Houriez, de N. Hellerstein et de J. de Labriolle). Le style calligraphique du poète est aussi pris en compte, et analysé soigneusement. Mais l'élément le plus original réside peut-être dans la démarche de l'auteur, qui, malgré une préférence déclarée pour l'analyse thématique, en propose une

explication systématique, où chaque phrase est d'abord traduite et ensuite expliquée dans l'ordre établi par le poète. L'auteur de cette étude longue et rigoureuse déclare vouloir suivre par là la tradition la plus noble de l'exégèse littéraire nipponne, telle qu'elle est établie par les commentaires des recueils poétiques du *Man'yoshu* et du *Kokinshu*. Ce choix de fond n'empêche pas l'auteur de l'article de dégager, parmi les thèmes fondamentaux, celui de la Rose, où l'inspiration mystique se fond avec l'inspiration personnelle et biographique du poète.

Dans une autre contribution, M. Naito Takashi - qui signe aussi un compte rendu de la mise en scène de *Partage de midi* par Alain Ollivier en 1994 - prend en examen un autre petit recueil poétique : celui que composent les douze poèmes de *La Muraille intérieure de Tokyo*, écrit en 1922, au cours des premières années du séjour japonais de Claudel. L'auteur s'interroge sur l'originalité de cette œuvre qui pourrait ne paraître qu'une œuvre mineure, comparée aux *Cent phrases* ou à une œuvre théâtrale majeure telle que le *Soulier de satin*. C'est justement à la lumière de l'aspect dramatique que M. Naito examine cette œuvre. En s'efforçant de dépasser les apports critiques précédents, il n'y retrouve pas seulement une œuvre méta-poétique, où Claudel poursuivrait une réflexion sur le travail de l'écriture, où le noir de l'encre et le blanc de la page s'unissent indissolublement. Il considère surtout ce recueil en tant qu'expression problématique de la position existentielle du poète à l'époque de cette création.

M. Naito repère une image-clé dans la succession des petits poèmes : celle du soleil, figuré par le «point rouge» du caractère «éternité» dans lequel le poète métamorphose le mouvement de l'eau. Cette image, qui appellerait à une délivrance ne trouverait pourtant pas son aboutissement ; même l'étude de certaines figures rhétoriques, comme la répétition, ne ferait que figurer la situation d'échec à laquelle le poète serait réduit. L'œuvre entière, pour petite qu'elle soit, représenterait ainsi l'image même de la forclusion du poète qui n'atteint pas le centre visé. Il va sans dire que Naito Takashi connaît bien les études précédentes qui ont plutôt privilégié l'aspect spéculaire de cette petite œuvre ; la lecture qu'il propose est très originale et intéressante, bien qu'elle laisse un peu dans l'ombre des aspects non moins importants du petit recueil de poèmes de la *Muraille intérieure*, au service de la mise à feu du «drame» qui occupe un rôle central aux yeux de l'auteur de cette étude.

C'est à l'œuvre théâtrale de Claudel que se consacrent deux études, celle de Chujo Shinobu et celle de Himeta Mariko. La première apporte surtout des données philologiques pour pouvoir mieux comprendre la genèse du mimodrame *La Femme et son ombre*. Les sources japonaises expliquant la légende de Nikko qui inspire ce mimodrame sont prises en compte, aussi bien que les guides dont Claudel pouvait disposer à l'époque. L'étude suit donc soigneusement les sources inspiratrices de *La Femme et son ombre* ;

l'auteur illumine en plusieurs points la genèse de l'œuvre, en suggérant aussi, sur le sillage de Nathalie Barbier, que cette œuvre est une véritable expression de la poétique claudélienne. L'ombre représenterait pour M. Chujo l'œuvre poétique elle-même, dans son évocation du monde invisible : aussi, l'écran de papier sur lequel se projettent les reflets des branches et des papillons, aurait, tout comme l'œuvre poétique, le rôle de représenter ce qui est «au-delà» du monde visible. On peut regretter à la limite que cette réflexion si riche et prometteuse ne soit qu'à peine entamée par l'auteur, et que le thème du fantôme de la Femme, qui hante le drame, ne soit pas développé davantage. Quant à l'étude de Mariko Himeta, elle s'attache en particulier à cette petite œuvre inspirée par le *Bunraku*, le théâtre japonais des marionnettes, qu'est *Le peuple des hommes cassés*. Une œuvre d'exégèse habile et patiente rapproche l'image du *geta* jeté qui figure dans la petite pièce et celle du soulier du grand œuvre claudélien ; ainsi, la thématique de ces œuvres se trouve profondément liée, et cette étude très aigüe prouve une identité d'inspiration étonnante.

C'est à l'œuvre poétique de Claudel au Japon que se consacre l'étude de Sadayo Satomi, en fermant la parabole ouverte par l'étude de M. Kurimura. Sœur Satomi recherche le visage humaniste de Claudel. Partant de la définition de l'humanisme donnée par Jacques Maritain («L'humanisme tend [...] à manifester sa grandeur originelle en [...] faisant participer [l'homme] à tout ce qui peut l'enrichir dans la nature et dans l'histoire»), l'autrice retrace les liens existant entre Claudel et le Pays du Soleil Levant, avec lequel le poète réaliserait une véritable œuvre d'assimilation : au point qu'elle emploie l'appellatif de «*yamatouta*», que l'on utilise en principe pour la poésie japonaise traditionnelle, pour désigner aussi la production claudélienne d'inspiration japonaise. L'influence de l'art poétique et pictural du Japon est retracée au fil des «phrases» claudéliennes ; la relation du souffle inspirateur à l'éventail est prise en compte, ainsi que celle qui relie le thème de l'encre à l'essai calligraphique de Claudel. Ainsi le rapport entre son / écriture et silence / blanc n'est pas délaissé : car, comme l'autrice de cette étude le perçoit avec une grande finesse, pour le Poète au Japon le geste de l'écoute dessine de plus en plus la mouvance de la connaissance.

La livraison se ferme par un compte rendu des activités du cercle d'études claudéliennes au Japon ; on en apprend aussi le projet d'achever la traduction en japonais des œuvres claudéliennes, et d'accomplir aussi un travail bibliographique détaillé (aussi bien en japonais qu'en français) sur le séjour du Poète au Japon, suite idéale du travail entrepris par Mme Busser au Centre Jacques Petit. L'intérêt de ce projet, tout comme la richesse des contributions offertes par cette livraison, ne fait que témoigner de la vitalité, encore de nos jours, du sillage de l'*Oiseau Noir dans le Soleil Levant*.

Paola D'ANGELO