



CLASSIQUES
GARNIER

LIOURE (Michel), « En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 149, 1998 – 1, *Romain Rolland, Paul Claudel et Vézelay. À propos de Partage de midi et du Soulier de satin*, p. 20-29

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15356-6.p.0028](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15356-6.p.0028)

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.

© 1998. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

A propos de *Partage de midi* et du *Soulier de satin*

Paul Claudel, *Partage de midi, un drame revisité 1948-1949*, édition de Gérard Antoine, collection du centre Jacques-Petit, Bibliothèque de L'Age d'Homme, Lausanne, 1997.

Aboutissement d'un travail considérable, cet ouvrage est de ceux qui suscitent la reconnaissance du lecteur : il sait qu'il n'aura plus désormais qu'à étendre le bras pour cueillir dans sa bibliothèque ce véritable fruit de la connaissance. C'est que son auteur n'a pas tant souhaité transmettre en généticien *des leçons* éparpillées sur la page du manuscrit qu'ordonner leur transcription, en stylisticien, pour en dégager *une leçon* : comment, et à quelles fins Claudel a-t-il modifié en 1948 et en 1949 son drame de 1906 ? La leçon est convaincante : il est passionnant de constater, par exemple, que toutes les transformations des pages 70 à 85 vont dans le même sens. Comme d'ailleurs le note Claudel lui-même, il s'agit de «faire comprendre le dialogue du cœur, cette "superchair", et de l'esprit sans grands mots, dans un langage simple, naïf, presque enfantin, presque grossier» (p. 15). Cette explication que l'auteur donne à son metteur en scène permet de comprendre ce qui pourrait paraître contradictoire : pour transformer son œuvre, Claudel à la fois *supprime* les images qu'il juge surabondantes et *augmente* (parfois jusqu'à la surabondance !) les signes d'insistance, les redondances, les excroissances expressives, etc., en un mot, ce qui fera exister les personnages *dans la bouche* des acteurs. A l'évidence, il veut maintenant se faire comprendre, davantage que par les yeux d'un lecteur que les images feront rêver, par les oreilles qui entendront le texte actualisé par l'émission de la parole, ce qui explique l'importance de la catégorie d'ajouts que Gérard Antoine classe en «appellations», «interpellations», «prises à témoin», «apostrophes», «exclamations».

La force démonstrative de la méthode choisie est impressionnante. A étudier les différentes rubriques où les variantes sont répertoriées, on constate que presque tous les changements opérés ont pour fin d'inventer ce qu'on pourrait appeler un *style oral littéraire*, c'est-à-dire une écriture dont le potentiel de représentation est lié aussi largement que possible aux effets d'une parole déve-

loppée avant tout comme pour le plaisir de la faire se prononcer. Avec ses redondances joueuses, ses phrases désarticulées autorisant les reprises gratuites, ses redites ornementales¹, etc., ce langage mêle de façon tout à fait spécifique le «presque enfantin» (pour être compris) et le «presque grossier» (pour être entendu) : quelle image étrange Claudel donne-t-il ainsi du théâtre français ! J'imagine que, ayant à exposer une histoire d'amour métaphysique («la cause de l'esprit qui désire contre la chair»), il a voulu clairement établir qu'il ne lui fallait ni un public de tragédie (pas assez incarné), ni un public de comédie ou de drame bourgeois² (trop intéressé aux valeurs du monde). Au début du *Soulier de satin*, une longue didascalie aura donné d'avance une métaphore de la salle qu'appelle une telle écriture : c'est un auditoire préalablement «chauffé» par un spectacle de carnaval.

Dans une première partie, Gérard Antoine cite, pour ceux qui sont inconnus, et mentionne les autres en les situant, les textes qui escortent la nouvelle naissance de *Partage de midi*, c'est-à-dire la gestation des versions pour la scène. L'un des commentaires que Claudel fait à l'issue des premières représentations peut paraître sibyllin : «la fin du I est entièrement ratée», car presque partout manquerait «cet élément essentiel : L'Étendue !» (p. 15). Le lecteur qui cherche ce que l'Étendue vient faire sur une scène de théâtre, se heurte à l'utilisation d'un code symbolique privé que Claudel tire de l'interprétation de la Bible à laquelle il se consacre en poète au moment où il récrit *Partage de midi*. Il me semble en effet avoir trouvé dans une page de *Présence et prophétie* à quel concept au juste correspond le mot «Étendue» (avec majuscule) : «L'Étendue, ce que la Bible semble indiquer par les mots de *firmamentum*, *raq'iah*, *steréôma*, durcissement et résistance au milieu du flux universel, est le plan suivant lequel toutes les choses existent à la fois, se prêtent assistance pour co-exister (*sic*) et constituent ensemble une figure³.» C'est donc ce concept que don Camille développe dans *Le Soulier de satin* : «une espèce de tableau vivant pour le plaisir des spectateurs arrêté par la baguette d'un magicien» (III, 10). C'est également à lui que Rodrigue se réfère pour éclairer sa décision de ne pas soutenir les intérêts espagnols en Afrique : «Pourquoi n'aurais-je pas fait rentrer le Maroc dans cette nouvelle figure des événements que votre appel, / Achevant l'aspect et moment général de l'univers comme une figure horoscopique, / M'invitait par mon départ à déterminer ?» (III, 13).

Dans la seconde partie de son ouvrage, Gérard Antoine recense les «variantes», c'est-à-dire, dirions-nous volontiers après lui, les «changements intervenus d'une version scénique à l'autre» (p. 66). Cet «inventaire du génie»

1. Pour tirer son texte vers l'oralité tout en maintenant sa qualité littéraire – donc en se gardant d'imiter au premier degré la langue vulgaire – Claudel use de ce qu'on appelle en musique les ornements. En effet, l'énoncé de la version de 1906 reste toujours reconnaissable sous la variation ornée.

2. «Notre théâtre français, classique ou bourgeois» (*Th. II*, Pléiade, 1971, p. 1474), écrit Claudel, quand il cherche à montrer à quoi s'oppose le théâtre qu'il désirait écrire.

3. *O.C. XX*, Gallimard, Paris, 1962, p. 408.

s'accompagne de commentaires dont on sent bien qu'ils ont dû être concentrés et resserrés au plus juste⁴. Le lecteur s'enrichit sur deux plans. D'une part, il retire de sa lecture une vue d'ensemble spectaculaire de la sorte de paysage stylistique que l'auteur établit : impossible, désormais, de ne pas saisir les tenants et aboutissants de la véritable métamorphose que Claudel a fait subir à son texte en le récrivant pour la scène (... voilà confirmée l'idée que Claudel distingue deux vocations du théâtre). D'autre part, ce travail donne à comprendre ce qui se trouve réellement au centre de l'image nouvelle que le poète se fait du couple passionnel, de l'exigence de la femme⁵, de la nature du péché de Mesa, du tort que Mesa fait à Ysé, enfin du don d'Ysé.

«Qu'est-ce par le fait que donne Ysé, en fin de compte, à Mesa ?» (p. 95). A cette question qu'il fallait oser formuler, Gérard Antoine montre qu'il y a vraiment une réponse. Ce que, dans la passion, la femme donne à l'homme, c'est l'issue pour son âme enfermée, et ce qu'elle reçoit en échange de ce don qui implique pour elle la mort (ou du moins le sacrifice), c'est d'avoir été rendue nécessaire⁶. Cette quasi-mythologie *substitue* au commerce de la chair un commerce parlé. Claudel sait que le rôle du mythe est de produire un sens là où il fait défaut. Il se propose de lever par son mythe ce qu'il appelle lui-même une «énigme» : «l'insuffisance de l'assouvissement charnel par rapport à l'intensité et à l'énormité des désirs qui l'ont précédé et qui font oublier même le plus puissant des instincts, celui de la conservation» (p. 20). On pourrait dire que, en vue d'exprimer la nature transactionnelle du don que se font réciproquement les amants⁷, une série d'expressions symboliques (la clé, le nom, l'âme...) sont mises les unes avec les autres dans une relation d'analogie qui leur permet à la fois de se garantir mutuellement leur valeur, et de s'échanger. Contrairement, donc, à ce que pourrait laisser croire le «Cantique de Mesa» («on nous a fait cela, camarade, à tous les deux»), Dieu n'est pas en tiers entre les amants : l'âme, le nom, la clé, la cause, le Ciel, semblent être la même chose à différents moments de l'échange et, en quelque sorte, sous différentes espèces : «Mon âme qui est ton nom, mon âme qui est ta clef, mon âme qui est ta cause. Ce nom qui est le tien, ce nom à toi qui es inséparable de moi / Et qu'il te faut forcer pour me l'arracher» (p. 64).

4. Analysant une réplique caractéristique de la première version pour la scène, Gérard Antoine ne découvre pas moins de six manifestations de procédés surexpressifs se greffant sur la formulation de la version originale (p. 52) ! Comme on regrette que la place lui ait manqué pour développer cet exercice excitant.

5. On notera que, par un déplacement tout à fait caractéristique de sa façon d'utiliser les Saintes Écritures, Claudel qui vient de citer «L'amour est fort comme la mort et son exigence est dure comme l'enfer» (Cant. 8, 6), écrit quelques lignes plus bas : «[...] cette exigence de la femme que vise le texte de tout à l'heure : une *exigence dure comme l'enfer*» (p. 20). L'exigence de l'amour est devenue celle de la femme, car Claudel, qui se commente en 1948, replace sa réflexion dans l'angle de vue qui a été le sien dans *Partage*, revenant à des positions que *Le Soulier de satin* a dépassées.

6. Claudel cependant marque que la Justice devrait être satisfaite, et certains textes que cite Gérard Antoine montrent qu'il est conscient que le *partage* n'est pas équitable pour la femme.

7. Gérard Antoine insiste à deux reprises sur les liens entre *L'Échange* et *Partage de midi*.

Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, version intégrale, édition présentée, établie et annotée par Michel Autrand, «Folio» Gallimard, Paris, 1997.

En 1972, les éditions Gallimard avaient fait réimprimer à l'intention des lecteurs de leur collection Folio le texte du *Soulier de satin* tel que Jacques Madaule et Jacques Petit l'avaient établi dans la «Pléiade» en se fondant sur l'édition originale en quatre volumes (1928 et 1929), et sur l'édition parue dans la collection blanche de la NRF en deux volumes (1929). Comme ces éditions présentaient un très grand nombre d'erreurs manifestes, ils les ont corrigées quand ils n'ont pas été contraints d'amender le texte par des conjectures. C'est cet état que Michel Autrand a repris : à partir de la p. 20, les pages des deux volumes Folio que j'ai sous les yeux, celui de 1994 (1972) et celui de 1997, sont quasiment superposables. Certains regretteront peut-être qu'on n'ait pas saisi l'occasion de ce nouveau tirage pour redresser telle leçon erronée : c'est qu'il aurait fallu alors ajouter des notes concernant le texte, et on comprend qu'un volume qui totalise déjà bien plus de cinq cents pages aurait très vite dépassé les normes de la collection. On n'en regrettera pas moins que le public auquel est destiné le volume de 1997 soit réduit, par exemple, à s'interroger sur le sens de l'énoncé «ce qu'il dort est la prélibation d'un autre système» (II, 14), alors que Jacques Petit avait admis en 1977 déjà⁸ que «système» était la corruption de «mystère» : ce mystère, ce sont les «noces» baignant dans la lumière de la lune, que, dans son sommeil, Rodrigue célèbre en rêve avec Prouhèze.

On saura gré à Michel Autrand d'avoir pris le risque de résumer l'*opus mirandum*. Son parti a été de réduire chaque scène à un propos qui tient en une ou deux phrases, de façon à présenter une sorte d'aide-mémoire. Il a ainsi été conduit plutôt à accentuer la déliaison et l'aspect apparemment gratuit des événements qu'à marquer leur rôle dans le développement de l'action : «Don Fernand, frère d'Isabel, remercie Rodrigue de les avoir sauvés de l'agression de Luis» (I, 9). Or, don Luis est aimé d'Isabel (cf. I, 4), et il s'apprête à l'enlever au moment où Rodrigue s'interpose, bien malencontreusement eu égard aux intérêts de l'amour («Salut au sauveur de la femme des autres», s'exclamait d'avance le serviteur chinois). On le voit, la volonté de clarté et le désir de rester concis se heurtent à la complexité de l'écriture claudélienne. C'est que, pour rendre sensible une ironie supérieure qui doit paraître disposer à sa manière des événements représentés, Claudel les a bien souvent rattachés à des enjeux sans portée (*exit* don Luis...), tout en les tramant, à un autre niveau, avec des intérêts qui les dépassent complètement. Par exemple, on peut lire en effet, comme en prend acte le résumé de la scène III, 2, que don Léopold Auguste «demande à Don Fernand [...] la fameuse "lettre à Rodrigue"» (p. 549). Mais cette scène *montre* autre chose : don Fernand manipule son interlocuteur en sorte qu'il aille

8. «Parmi les restitutions proposées, on admettra évidemment la substitution de "mystère" à "système"», écrivait Jacques Petit, à l'évidence disposé à voir évoluer les choses («Sur l'établissement des textes claudéliens», *Paul Claudel* 12, RLM, 1977 (4), p. 145). Cette restitution, on le rappelle, n'est pas une conjecture d'éditeur, mais elle se fonde sur le manuscrit du *Soulier de satin*, lequel n'était pas accessible au moment où les éditeurs de la «Pléiade» ont travaillé.

de lui-même manifester son désir d'obtenir la lettre, car il veut détourner sur lui la menace qui plane sur toute personne qui, en se servant à ses propres fins de ce qui est devenu une sorte de talisman, interfère avec la destinée des amants séparés. C'est donc d'une façon pleine de sens que l'imprudent professeur, croyant trouver son intérêt à servir le clan d'Isabel, se trouve mêlé à une intrigue qui le dépasse et à laquelle, pour cette raison même, il ne saurait participer que de façon burlesque. Si tous les personnages sont intégrés à la grande forme que dessine, à l'échelle du monde entier, le mythe des amants héroïques, lui mourra bien rapidement pour être intervenu de façon intempestive, méconnaissant la place où il aurait dû se tenir, dans une histoire dont le sens a priorité sur la sienne. Et, si l'on peut certes réduire le dialogue de III, 12 à «Rodrigue commente avec le Capitaine du navire la situation difficile de Camille» (p. 550), la remarque ultérieure de Prouhèze «Allez-vous-en et Don Camille conserve Mogador» (III, 13) nous apprend que Rodrigue se réjouit des effets induits par la sorte de blocus qu'il impose à la citadelle pour se venger de son rival. «Est-ce ma faute si ce calme intempestif nous retient depuis quinze jours devant Mogador ?» : à nouveau, un événement qui peut sembler lié au cours normal des choses ne trouve réellement sa place que dans la configuration générale que forme la corrélation des destinées. Claudel met donc en tension deux temps étrangers l'un à l'autre : l'un passe au gré de ce qui se passe, quand l'autre progresse.

Ce progrès est l'action même. Fallait-il noter que Rodrigue et son serviteur chinois «se portent au secours d'une procession attaquée» (p. 547) ? C'est effectivement ce qu'eux croient faire quand ils prennent les armes, mais l'action est ailleurs. Comme nous venons de le voir, en fait, il n'y a de brigandage qu'amoureux. De plus, non content de se faire le champion de la famille aux dépens de l'amour, Rodrigue sauve précisément ce don Fernand qui intriguera quelques années plus tard pour le pousser, devenu Vice-Roi des Indes, à abandonner son poste. Le thème est donc l'erreur à laquelle le héros est conduit par l'aveuglement auquel le condamne sa propension à agir sans retenue. Les retombées amères de l'aventure ironique qui ramène Isabel dans le giron familial feront comprendre ce qu'il faut entendre par ces «lignes courbes» qu'annonce le proverbe mis en exergue du drame. Ainsi s'explique que la plus grande partie de cette scène I, 9 qui est supposée s'achever par le fait d'armes de Rodrigue, soit consacrée à exposer les sentiments qui le poussent vers Prouhèze : l'action est une (que l'écriture opte pour un dispositif qui évoque le cubisme⁹ n'est pas contradictoire), car Prouhèze est pour lui ce qu'est Isabel pour don Luis.

9. Dans la «notice» fort intéressante qu'il consacre à la réception du *Soulier*, Michel Autrand cite une lettre de Francis Jammes, certes critique pour Claudel, mais qui a le plus grand intérêt, car elle montre que le public averti de l'époque a senti la modernité de l'écriture claudélienne, et qu'il a éprouvé la nécessité de situer l'auteur du *Soulier de satin* par rapport aux mouvements artistiques contemporains. C'est ainsi que, pour nous, le jugement de Jammes rapproche le Claudel des années vingt d'un Reverdy, dont la poésie a également été ressentie comme «cubiste» par les lecteurs de son temps. Ce sont donc les effets de la juxtaposition, les formes comme découpées-collées, l'apparente gratuité des divers points de vue, qui ont retenu l'attention de Jammes. Dans la même lettre, et au cours du même développement d'idées, Jammes déplore l'influence des «clowns américains de la NRF et Dada» (pp. 514-515).

On l'aura compris, *Le Soulier de satin* semble écrit comme pour rendre aussi périlleuse que possible la mise à plat des événements représentés, opération que sa complexité et son apparent décousu appellent cependant. Certes, chaque événement a son importance en soi, mais aussi chaque choix lie les personnages en les reliant aux autres. Dès lors, comment s'en tenir aux faits et gestes, quand ceux-ci ne trouvent leur signification qu'à être intégrés dans des unités de sens plus vastes ? quand ils n'ont d'intérêt qu'en fonction d'une dimension métaphysique que seule permet d'établir la prise en compte de l'ironie supérieure qui semble gouverner l'univers du drame ? La dramaturgie du *Soulier de satin* est en cause.

Michel Autrand a résolu ce problème avec élégance : il a fait précéder son résumé d'une annexe où figurent quelques-uns des principaux textes où l'auteur a lui-même expliqué à son public le sens de son œuvre. Claudel est à l'évidence un critique insurpassable de son art, et mieux valait donc lui laisser franchement la parole que de s'exposer à démarquer son propos.

Les notes¹⁰ qui aident à situer dans l'histoire les mentions de faits historiques, répondent presque constamment, comme le résumé, au désir de se tenir en deçà de l'interprétation, en vue d'assurer au mieux une bonne lecture du texte à son premier niveau. C'est, au contraire, souvent au-delà de cette interprétation que se situe une Introduction qui présente l'œuvre en la supposant connue et comprise, pour s'attacher à la faire apprécier de cette partie du public français que décourage la réputation de «gorille catholique» faite à son auteur. Comme pour donner une certaine visibilité à des opinions qu'il pourra ainsi mieux réfuter, Michel Autrand laisse entendre dans certains de ses jugements les échos de voix peu disposées à entrer dans le monde de Claudel. Ces effets de dialogisme qui ne sont pas rares¹¹ témoignent à leur manière du fait qu'il faut compter encore aujourd'hui avec un certain public fermé à l'art de celui qui restera pourtant l'un des plus grands écrivains de théâtre de ce siècle. S'agissant de définir les personnages du drame, Michel Autrand écrit significativement : «C'est une psychologie évolutive en somme relativement schématique, à chaque étape considérée mais dont la richesse d'ensemble et la saveur scénique sont difficilement niables» (p. XVI). «Richesse et saveur *difficilement niables*» : implicitement, cette formulation dépréciative laisse entendre qu'il y aurait des lecteurs pour ne reconnaître au *Soulier de satin* – et du bout des lèvres – que ses qualités les plus évidentes. Ou encore : «l'apport biblique est poétiquement tout à fait intégré. Il permet de constater une fois de plus que chez Claudel la reli-

10. On aurait peut-être souhaité plus de précisions d'ordre géographique. C'est ainsi que «toute l'Inde au Sud de Lima» que Rodrigue octroie à Almagro (III, 3) n'est pas «l'Amérique du Sud à conquérir», comme le suppose le résumé (p. 549). C'est don Ramire qui reçoit l'Amérique du Sud : «Prends l'Amérique, mon Roland, chevalier sans peur et sans sourire» (III, 11).

11. Ainsi Michel Autrand caractérise-t-il l'intrigue du *Soulier de satin* comme «cet interminable conte du nouveau Chevalier et de la belle Dame» (p. VI, je souligne), ou encore il affirme que «l'œuvre ne cherche pas à donner l'impression d'un achèvement parfait», là où, à la suite de Umberto Eco – mais déjà de Claudel lui-même –, on pourrait préférer montrer que le *Soulier* est un exemple parfait d'œuvre ouverte.

gion ne s'oppose en rien au drame» (p. XXIII). Pourquoi présumer que la religion s'oppose au drame quand Claudel a montré qu'elle est au contraire pour lui un ferment incomparable (cf. pp. 525-527) ? Il faut comprendre, je crois, qu'en s'inscrivant imaginativement dans l'angle de vue de lecteurs qu'il sait peu réceptifs à cet aspect de la poétique claudélienne, Michel Autrand cherche à convaincre le public le plus large possible que *Le Soulier de satin* n'est pas d'un autre ordre que les textes de fictions si divers avec lesquels il le met en relation d'intertextualité. Cette considération joue un rôle essentiel dans son Introduction. A lire celle-ci, on comprend que *Le Soulier de satin* est un texte qui peut plaire même à ceux que le sens de la destinée humaine en ce bas monde n'intéresse pas au premier chef¹², car, affirme son auteur, ce drame représente la vie même du poète, c'est l'histoire de ses amours. Ainsi s'explique, à mon sens, que le «drame testamentaire» soit assimilé à une «autobiographie transposée» : une fois que le poète a revu son égypte, il pourra «désormais compléter le récit de son aventure» (p. XXIV) et remplacer le troisième acte de *Partage de midi*, «imaginé de toutes pièces», par un acte «réel» (*ibid.*). Certes, cette lecture semble faire peu de cas de la nature littéraire de l'œuvre, pour chercher à séduire plutôt ceux que la vie du poète attire... Mais n'a-t-on pas les meilleures raisons de penser que ce détour pourra finalement se révéler bénéfique à l'*opus mirandum*, lequel, une fois le public ainsi favorablement disposé, saura assez mettre en éveil par son génie les esprits et les cœurs ? Car, toutes ces réticences, dont j'espère avoir montré qu'il faut les insérer dans une tactique qui est appelée à servir en fin de compte Claudel, n'empêcheront pas Michel Autrand d'affirmer, toujours au gré d'une formule négative, mais cette fois de façon somme toute positive : «il n'en est pas moins vrai que *Le Soulier de satin* présente un itinéraire spirituel qui invite le spectateur à une réflexion sur lui-même» (p. XXXV).

Antoinette WEBER-CAFLISCH

12. Cependant les lignes magnifiques de Xavier Tilliette, qui sont citées pour clore l'Introduction, montrent tout le contraire. On verra volontiers dans ces derniers mots d'un texte qui, encore une fois, se propose d'aller à la rencontre d'un lectorat aussi nombreux que possible, l'expression véritable de la pensée même de Michel Autrand : «La magnificence baroque du théâtre, sa profusion, sa diversité, le prodige monstrueux du langage, non moins que l'humour multiforme qui y éclate, peuvent donner le change ; mais ce qui ouvre la voie à l'intelligence du tout, c'est une méditation continue, saisissante sur le corps à corps de Dieu et de l'homme, et donc, à vrai dire, une exploration en quelque sorte tentaculaire de son propre destin» (Xavier Tilliette, «Théâtre de Claudel : le dieu caché, le dieu ravisseur», *Bull.* N° 108, 1987).

Claudél et l'Europe. Actes du colloque de la Sorbonne (décembre 1995). Collection du Centre Jacques-Petit de l'Université de Besançon. L'Age d'Homme, Lausanne, 1997. 1 vol. de 154 p.

L'Europe est à la mode. Il était donc très opportun d'organiser, à l'initiative et sous la direction de Pierre Brunel, une journée de réflexion sur le rôle et le sens de l'Europe dans la vie, l'œuvre et la pensée de Claudel.

Les huit communications ici rassemblées proposent des points de vue divers. Pierre Brunel, en introduction, définit des *orientations européennes chez Paul Claudel*. Rappelant que Claudel, malgré sa vocation de l'univers et son enracinement provincial, est demeuré très attentif au contexte européen, il montre comment sa culture, ainsi que la géographie de son œuvre, est tendue vers les quatre horizons que contemplait déjà l'enfant de Villeneuve. L'Europe imaginaire de Claudel lui semble orientée selon trois directions essentielles : une conception «napoléonienne», attirée, comme les armées de *Tête d'Or*, vers les confins asiatiques ; une conception «espagnole», illustrée par *Le Soulier de satin*, et caractérisée à la fois par un mouvement d'expansion et la quête d'un centre ; une conception dramatique, inspirée par l'idéal d'une unité conquise à l'issue de divisions douloureuses et servant de modèle à l'universelle catholicité.

Gérald Antoine a choisi une perspective plus proprement historique et chronologique. Son exposé sur *Claudél et l'Europe* est une analyse des regards successifs – et des jugements constants – que le poète diplomate a portés sur l'Europe au cours de sa carrière. Des premiers séjours en Chine aux missions commerciales à Rome et à Rio, et des ambassades à Washington et à Bruxelles aux années de retraite avant et après le second conflit mondial, Claudel n'a cessé de rêver d'une Europe unie, «Europe perdue», déchiquetée par le traité de Versailles en 1919, déchirée par les guerres, et cependant condamnée pour survivre à réaliser la réconciliation entre la France et l'Allemagne, à laquelle il convient de restituer une place économiquement et stratégiquement centrale, en attendant qu'elle soit le noyau de futurs États-Unis d'Europe.

Dominique Millet-Gérard adopte une tout autre approche, esthétique et théologique, en étudiant *Paul Claudel lu par Urs von Balthasar*, rapprochement qui fait apparaître une *continuité de la tradition culturelle européenne*. Admirateur et traducteur de Claudel, dont il transpose les *Grandes Odes* et *Le Soulier de satin* en langue allemande avec un sens raffiné de l'harmonie et de la prosodie, le théologien suisse partage avec Claudel une conception métaphysique du beau et de l'éros, une théologie esthétique et dramatique, en vertu de laquelle il n'est de désir et de beauté qui ne soit l'image et l'accomplissement de la gloire de Dieu. Ainsi le génie philosophique allemand rejoignait le génie poétique français en un idéal de culture européenne.

Michel Lioure attire l'attention sur *la géographie spirituelle de l'Europe chez Claudel*. Convaincu que toute forme a un sens, Claudel interprète en effet la géographie, l'orographie, l'hydrographie, la météorologie de l'Europe en termes de mouvement, d'élan, de forces, de vitalité et d'organicité, conformé-

ment à sa conception dynamique et mélodique de la Création. La géographie physique, économique et politique de l'Europe, au regard de Claudel, est chargée d'une signification poétique et symbolique, accordée à la vision claudélienne du monde.

Jean-Robert Armogathe revient à la politique, à l'histoire et à la littérature en étudiant la place et la fonction de *la constellation danubienne chez Claudel*. Consul à Prague de novembre 1909 à novembre 1911, Claudel y exerça une activité diplomatique importante et originale. Contrairement à certaines appréciations avancées dans le *Cahier Paul Claudel IX* consacré à Prague, Jean-Michel Armogathe estime que Claudel, en accord avec ses amis Milos Marten et Zdenka Braunerová, catholiques et austrophiles, s'efforça courageusement de lutter contre un courant de pensée nationaliste, anticléricale et protestante, incarnée par Masaryk. Convaincu de la nécessité de maintenir au centre de l'Europe une *Mittleuropa*, une «constellation danubienne», il plaidait en faveur du «modèle ultramontain» et d'une monarchie austro-hongroise qu'il considérait comme un chef-d'œuvre d'harmonie politique et dont la disparition, consacrée par le Traité de Versailles en 1919, lui semblait une grave erreur politique, extrêmement préjudiciable à l'unité de la future Europe.

L'exposé le plus novateur, le plus ample en dépit de son titre apparemment plus restreint, et sans doute aussi le plus problématique, est celui de Pascal Dethurens sur *Claudel, un poète au cœur de l'Europe - la scène capitale dans Le Soulier de satin*. Que l'ouverture de la Troisième Journée du *Soulier de satin*, la prière de Musique à Prague, expressément située par l'auteur au «centre de l'Europe», soit «une scène européenne» (p. 73) incomparable et marquant «l'entrée de l'Europe en littérature» (p. 76), nul assurément ne le contestera. Peut-être est-il excessif et réducteur d'affirmer, dans la foulée, que le drame tout entier apparaît comme «une somme théâtrale de l'Europe», une explication du «sens de l'Occident» (p. 75). On sera réservé surtout sur la proposition la plus hardie qui consiste à présenter les discours des quatre Saints dans l'église Saint-Nicolas comme une illustration et une transposition, par un jeu de surimpression, de déplacement et d'analogie, des débats de la Société des nations à Genève (pp. 82 sq). Le parallèle entre l'assemblée des Saints et le congrès de Versailles (pp. 87, 99), l'identification de Saint Boniface à Stresemann (p. 100), de Rodrigue à Berthelot (p. 110), sont plus surprenants que convaincants, malgré la coïncidence des dates et la communauté des idées. Mais si les rapprochements de détails sont parfois paradoxaux, on ne peut qu'approuver les analyses et les démonstrations, solidement argumentées et appuyées sur de nombreux écrits, de la politique européenne de Claudel, de son hostilité foncière aux nationalismes, de son idéal, utopique et artificiel, mais symbolique et parabolique, d'une union politique, économique et spirituelle de l'Europe chrétienne, d'un concert européen, modèle et instrument de la «réunion de la terre».

Marius-François Guyard, dressant un panorama de *L'Europe du Soulier de satin*, développait des thèmes et des conclusions analogues. Toutes les nations

européennes sont présentes ou représentées, plus ou moins fugitivement, dans ce drame dont la scène est «le monde et plus spécialement l'Espagne». Leurs divisions, au XVI^e et au XVII^e comme au XX^e siècle, ne les a pas empêchées de se lancer à la conquête du monde. L'Europe du *Soulier de satin* est l'Europe moderne, issue des bouleversements contemporains de la composition du drame et dont les effets n'ont cessé de retentir jusqu'à nos jours. C'est aussi, bien sûr, une Europe claudélienne, où tous les peuples sont invités à s'unir, par delà les frontières et les conflits, pour constituer la «belle pomme parfaite».

Jacques Houriez enfin, réfléchissant sur *Paul Claudel, de l'expérience chinoise à l'expérience européenne*, a montré comment les activités du Consul en Chine ont nourri sa réflexion et modelé les conceptions économiques et politiques qu'il appliquera plus tard en Europe et à l'Europe : méfaits des divisions occidentales et des appétits nationalistes, nécessité de l'ouverture et de la collaboration entre les peuples et les nations, utilité du développement du commerce et des moyens de communication, intégration des entités nationales au sein d'ensembles plus vastes et solidaires. Economie, politique et morale se rejoignent ainsi dans une pensée claudélienne où le pragmatisme est en accord avec l'idéalisme.

La diversité des points de vue ici retenus, politiques, historiques, économiques, théologiques ou poétiques, témoigne assez de l'ampleur et de la profondeur de la réflexion de Claudel sur l'Europe. Par son originalité, sa perspicacité, sa modernité, cette vision ne peut manquer d'intéresser non seulement les claudéliens, mais plus largement tous les esprits curieux des réalités, de la vocation et du destin de l'Europe.

Michel LIOURE