



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 150, 1998 – 2, *Le Poète et la Bible*, p. 40-46

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15354-2.p.0048](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15354-2.p.0048)

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

Paul Claudel, *Cahier de l'Herne*, grand in 8° de 426 pages, Paris 1997.

Promis comme don de joyeux avènement par le successeur de Jacques Madaule, riche d'une émouvante collection de photos¹, ce Cahier s'ouvre sur un dialogue du promoteur avec le regretté Auguste Anglès, lequel y insiste à bon droit sur le double visage d'un Claudel tout ensemble «archaïque» et «moderne» ou, comme préfère dire Pierre Brunel, non moins «antique» qu'«actuel», termes qui marquent mieux l'enracinement du poète dans la tradition (grecque et biblique), sa curiosité des autres civilisations, mais également l'ouverture du diplomate à tous les aspects de l'économie mondiale et des nouvelles techniques².

Face à cet ensemble de contributions qui, à des titres divers, ont toutes leur intérêt propre, on m'excusera, vieux témoin du siècle, de m'arrêter davantage, avec Michel Lioure et Pierre Brunel, sur les rapports de Claudel, tant avec Maurice Barrès qu'enfant je connus à Neuilly en voisin³ avant de

1. Y compris celle de Rosalie Vetch à Fou-Tchéou juxtaposée au buste de Claudel moustachu sculpté par Camille en 1905, mais, vingt ans plus tard, – vers le temps où, par Garric, je fus moi-même présenté à l'ambassadeur de France – comme semblent encore jeunes Pierre Brasseur, Edwige Feuillère et Jean-Louis Barrault accueillis en famille par un couple apparemment serein !

2. Dans son texte «Pour saluer le siècle nouveau» (p. 184 sq.), Marius-François Guyard montre une certaine attirance de Claudel vers les nouveautés ferroviaires et industrielles mais aussi que ce *carmen saeculare* tourna vite assez court. Sur son rapport assez complexe au cinéma on lira (p. 328 sq.) l'excellente étude d'Emmanuelle Kaës, une des collaboratrices (plus d'une dizaine face à une petite quinzaine d'hommes) qui confèrent à ce Cahier un très sympathique cachet féminin. C'est l'une des petites-filles de Claudel – cette Marie-Victoire naguère accueillie toute jeune en juillet 63 à la décade de Cerisy – qui après le dialogue introductif, présente très poétiquement le «Je» claudélien d'abord comme l'Hermès unissant le boiteux Pasteur au claudiquant Verlaine, la «foudre innombrable du virtuose» et l'«ange impondérable», mais aussi les «arrière-boutiques» et les « tiroirs», finalement l'«expansion des châteaux de verre soufflés dans l'entre-deux des airs».

3. Sur le boulevard limitrophe du Bois et qui porte maintenant le nom de Barrès, j'ai vu, peu avant sa mort, Paul Bourget en pelisse de fourrure et canne à pommeau d'or, descendre d'une «limousine» cannelée pour honorer de sa visite un plus «jeune» confrère malade ; si l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine*, fort appréciés de Nietzsche, fut quelque temps, lui aussi, un «moderne», il ne semble pas que sa route très académique, liée à la *Revue des Deux Mondes*, hors d'une brève allusion de Claudel, dans son discours de réception sous la Coupole (à propos des apologistes du seuil ou du dehors), ait jamais croisé celle d'un écrivain qui, bon gré mal gré, en dépit des mauvaises rencontres qu'on y pouvait faire, fut dès son origine lié à la *Nouvelle Revue Française*.

lire *Le Jardin de Bérénice* comme manifeste de modernité, qu'avec un André Gide que je connus personnellement très tard après que toute ma génération eut découvert le suc (ou le venin) des *Nourritures terrestres* comme appel libérateur avant de subir, en compagnie du Lafcadio des *Caves*, les tentations de la pure «gratuité».

Dès 1905, se disant lui-même «lorrain», Claudel écrivait au «patriote» meusien sa vive sympathie dans le combat contre la «hideuse patauderie germanique», mais le paradoxe est que – bien plus fondamentales que telles crises de chauvinisme, simples bouffées chez l'un, endémiques chez l'autre – les affinités réelles entre ces deux adversaires de Kant, celles que manifestaient vingt ans plus tôt *Tête d'or* et *Sous l'œil des Barbares*, n'ont pas été moins méconnues de Barrès, trop incompréhensif du génie claudélien pour venir à bout de l'article promis à Berthelot avant 14, que de Claudel lui-même qui, préférant toujours «la mer et les vivants» à «la terre et les morts», finit par ne louer – injustement – chez l'auteur de *Huit jours chez M. Renan* (une de leur bêtes noires communes !) que la «parfaite administration de dons médiocres».

Avec Gide, il eut assurément plusieurs années le vrai compagnonnage qui lui manqua pour rendre justice à Proust, mais après l'accolade suprême de mai 25, par une sorte de «dépit amical» (décelable aussi dans le «marteau-pilon» de Gide, plus sensible d'ailleurs, ce me semble, au génie claudélien que Claudel au talent gidien), en 47 son verdict littéraire («empoisonneur sans talent») sera plus dur encore qu'à l'égard de Barrès. Comment croire que l'essentiel du différend ait été ici (comme un peu plus tard par chez Charles Du Bos) la «découverte» de mœurs qui, même avant *Corydon*, ne s'étaient guère dissimulées et dont le fervent de Rimbaud⁴, n'avait guère paru s'offusquer ? Bien plus fondamentale, la faille touche à la vision même de l'homme dans le monde⁵.

Ebauchant l'étude sémantique des termes «frère» et «sœur», Sylvie Camet étudie très délicatement, à travers quelques grandes œuvres de Camille, les étapes d'une longue et difficile fidélité mutuelle, mais c'est au thème de la «folie» que s'attaque Michel Autrand. Parti de la Cassandre d'Eschyle et de la Léchy de *L'Echange*, il aborde ces intrépides exégèses de l'*Apocalypse* qui, d'après quelques lignes du *Journal*, suggèrent de découvrir dans une séquestrée libérée la Sagesse même ou l'Immaculée, – audaces proches de celles que rencontre Dominique Millet-Gérard traitant de la «transfiguration», de l'«assomption» et de l'«apothéose» dans la dramaturgie claudélienne.

4. Pour ne rien dire de la grande scène d'amour funèbre entre Tête d'or et Cébès («O mon frère, mon épouse»)

5. Dans un ouvrage de présentation aussi soignée, on se permettra de signaler, gâtant le beau texte de Brunel, d'abord page 40, au début de l'avant-dernier alinéa, «Claudel» au lieu de «Gide», ensuite, p. 41, au troisième alinéa, l'inattendue *Annonce faite à Paris* !

Sur la manière dont le «consul suppléant», dans son *Repos du septième jour* présenta, quelque peu déformé, le protocole impérial chinois, Yvan Daniel est certes imbattable mais un peu court semble sa conclusion concernant un ensemble de connaissances qui «suggèrent l'acceptation du monde par la connaissance et la possibilité d'agir sur lui». Plus riche nous a paru l'étude de Jacques Houriez sur «L'Extrême-Orient et les Métamorphoses du héros claudélien», mais parfois artificiel le rattachement aux expériences chinoises et japonaises du passage, via Turlerure, de Louis Laine à Rodrigue.

Qui n'approuverait, en revanche, tout ce que disent – après Gérard Antoine traitant du «couple majeur création-destruction» – Anne Ubersfeld de «la parole du Cosmos» (des cigales et des baleines jusqu'à la Voie lactée) et Marie-Joséphine Whittaker de ce «devenir» que Claudel, retrouvant ici Newman, préfère appeler «développement» plutôt qu'«évolution» ?

Définissant avec grand soin à travers deux poèmes de *Connaissance de l'Est* (dont le très singulier «De la cervelle»), le rôle de la connaissance «sensible» dans la vision claudélienne du monde, Claude-Pierre Perez – qui renvoie à telles de mes remarques de naguère sur *L'Art poétique* – suggère *in fine* un reste possible de schopenhauérisme dans la formule hardie selon laquelle l'être du créé serait «une manière totale de ne pas être ce qu'il est», façon paradoxale de définir, ce me semble, une plénitude signifiante venue «tout entière» du Créateur et, par conséquent, tout le contraire d'une vaine illusion, mais le vocabulaire philosophique de Claudel, foncièrement composite, notamment lorsqu'il transcrit l'hylémorphisme aristotélicien en termes nettement plotiniens («C'est l'âme qui fait le corps», *Journal*, II, 254), est beaucoup moins sûr que son grec⁶.

Sur le caractère superficiel du thomisme claudélien, sur la place et l'importance de la vibration et d'un symbolisme transmis par l'*Eurêka* de Poë, Didier Alexandre – qui prépare à cet égard un important travail – dresse pertinemment l'état d'une question que viennent compliquer, ici encore, des incertitudes de terminologie, mais aussi les repentirs du poète, ceux par exemple que note Bernard Howells, à propos de *L'Echange* et d'une réhabilitation finale, face à l'austère Marthe, de trois «sinistres marionnettes» (bien proche de l'*Ecclésiaste* le discours de Lechy sur les «17 enveloppes de la vérité»).

Certes, pour voir dans la nature un texte à déchiffrer, Claudel n'avait aucun besoin du Japon, mais, comme le montre Paola d'Angelo, puisque le «souffle» se concrétise mieux par le pinceau sur l'éventail que par la plume sur le papier, l'expérience des «Cent phrases» lui apprit à se mieux «insinuer» dans cette nature, d'un «mot magique» ou d'une «exclamation», sans trop la «déranger».

6. Au traducteur de l'*Orestie* le verbe *paratithèmi* et son futur moyen étaient assez familiers pour qu'on s'étonne que Pascale Alexandre, dans sa solide étude «Claudel et les Grecs» (p. 76), lui impute, fût-ce comme inadvertance d'helléniste amateur, le barbare *parathysomai*. Sans voir le manuscrit des *Aventures de Sophie*, je gagerais que l'ypsilon en place de l'éta est faute de lecture ou d'impression, non bévue du poète.

La place manque ici pour rendre justice aux études d'Antoinette Weber-Cafilisch sur *Partage de midi*⁷, d'Alain Beretta sur Claudel «metteur en scène d'avant-garde»⁸, de Pascal Dethurens sur le «spectacle miracle»⁹, d'Arnaud Rykner sur les dimensions cosmiques de «Jeanne au bûcher», d'Isabelle Renaud-Chapska sur «l'art sacré»¹⁰, de Florence Bouillot sur «le poison wagnérien», de Claudia Jullien sur le *Cantique des Cantiques*, mais on s'en voudrait de ne pas signaler tout particulièrement le texte très réfléchi de Robert Bessède sur l'attitude de Claudel face à cette «incrédulité moderne», si durement stigmatisée, traitée de sottise, de surdité, d'aveuglement, et qui pourtant reste une sorte d'écharde au cœur du miraculé de Notre Dame.

Maurice de GANDILLAC

Dominique Millet-Gérard, *Formes baroques dans le Soulier de Satin. Etude d'esthétique spirituelle*. Coll. Unichamp N° 68. Honoré Champion, Paris 1997. 220 p.

Le Baroque, découverte relativement récente, ne s'est pas imposé en cette fin de siècle comme une constante de l'esprit humain, ainsi que l'aurait voulu Eugenio d'Ors, qui l'a en quelque sorte mythifié. Et même il n'a pas perdu toute connotation péjorative ; Curtius en faisait le synonyme de maniérisme, les critiques anglais répugnent à l'appliquer au génie transcendant de Shakespeare. Le nom d'âge baroque, attribué rétrospectivement à une grande époque de production artistique et littéraire (prolongée dans le style rococo et le style jésuite), a attendu Burckhardt et Wölfflin pour se définir, avant d'être savamment théorisé par Jean Rousset, Cl.-Gilbert Dubois, Victor Tapié, entre autres. L'histoire littéraire s'est donc donné des yeux après coup pour caractériser un phénomène culturel à chronologie variable, entre la Renaissance et l'ère classique, qui désigne principalement l'Italie du Bernin et de Borromini, la France d'Agrippa d'Aubigné, le Siècle d'or espagnol.

Cependant l'idée d'une permanence du baroque n'a pas fait long feu complètement (comme le montre le volume tout récemment publié par Jean-Marie Paul à Nancy)¹, et c'est pourquoi on ose traiter Claudel d'écrivain baroque, au risque de commettre un *husteron proteron*, puisque son œuvre

7. Entendu comme condensation et transfiguration mystique de ce que Rosalie Vetch appelait si patement, lors d'une rupture dans le style du vaudeville, la «bonne petite vie» menée ensemble à Fouchéou pendant trois ans.

8. L'épisode d'Hellerau est aussi l'histoire d'une rencontre manquée avec Rainer Maria Rilke. Plus gravement manquée celle de Claudel avec le prodigieux Nijinski pour qui fut conçu «L'Homme et son désir» (l'étude de Monique Dubard sur la relation entre le poète et la danse est une des plus substantielles d'un très riche Cahier).

9. Les rapprochements insolites avec Lewis Carrol eussent moins surpris l'auteur de *Protée* que ceux que propose Dethurens avec Bernard Shaw et Bertold Brecht.

10. Notamment sur son intérêt pour l'œuvre du Catalan José Maria Sert, décorateur de la cathédrale de Vich.

est antérieure à la découverte esthétique du Baroque. Mais il y a en lui un auteur auquel l'épithète, et seulement cette épithète, convient merveilleusement, et c'est l'auteur du *Soulier*, du drame mirifique qu'il a appelé une «action espagnole». En effet l'Espagne de l'âge baroque ou du Siècle d'or, de Cervantes et de Lope de Vega, y est recréée dans un brassage des dates, restituée, reconstituée avec une époustouflante audace. Une grande œuvre baroque, le *Soulier* ? Assurément, et pas uniquement une pièce comique ou une gigantesque farce.

C'est ce que montre avec autant de sagacité que de finesse, dans la voie frayée naguère par Marie-Louise Tricaud², Dominique Millet-Gérard, dont on n'a pas oublié la thèse considérable *Anima et la Sagesse*³. Servie par sa connaissance incomparable du poète et de l'environnement multiple du drame, elle détecte et repère le soubassement de connaissances et de lectures appropriées, historiques, théologiques, littéraires. Certes Claudel est baroque à sa façon, avec la marque de son génie universel, un «baroque idiosyncrasique»⁴, dit très bien D. Millet, qui en analyse toutes les composantes, le baroque mêlé de burlesque que jadis Georges Cattai avait si bien paraphrasé dans un article inspiré⁵. Le baroque du *Soulier*, à la fois instinctif et volontaire, est foisonnant, euphorique, gonflé de fabuleux humour, à la limite d'une esthétique de la dérision qui se complaît aux anamorphoses. La création claudélienne, chef d'œuvre de la *Phantasie*, se ressent du tohu-bohu du théâtre du monde, c'est le *Soulier* qui est l'ample comédie – comédie divine, bien sûr – aux cent actes divers et dont la scène est l'univers. Les décors, la partition, le mélange des genres, les anachronismes... tout concourt à en faire une œuvre hors série, *auto sacramental*, *commedia dell'arte*, dramaturgie cosmique, spectacle improvisé, sublime tragédie chrétienne... ; et Paul Claudel l'irrépressible danse sur les tréteaux !

Mais aux confins du baroque et du romanesque, du lyrisme et du quichottisme, l'auteur a saisi admirablement l'enjeu spirituel qui échappe à la plupart des interprètes obnubilés par la biographie et surtout plus spectateurs que lecteurs⁶. Car la trame théologique est l'âme de toute cette architecture. Se souvenant des «feuilles de saints» que peint le serviteur japonais, D. Millet parle avec bonheur de «gigantesque image pieuse tridentine»⁷ – où brille la théorie des sacrements –, comme G. Cattai soulignait «l'apothéose

1. *Images modernes et contemporaines de l'Homme baroque*. Sous la direction de Jean-Marie Paul. Actes du Colloque de Nancy, 26-28 mai 1994. Bibliothèque Le Texte et l'Idée, vol. VIII. Nancy 1997. 310 p. 150 F.

2. *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*. Droz, Genève 1967.

3. *Anima et la Sagesse*. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne. Lethielleux-Pierre Zech, Paris 1990. Voir BSPC 1992/127, 30-35.

4. *Id.* 180.

5. «Burlesque et Baroque chez Claudel», *Critique*, mars 1961. Repris dans *Claudel*, DDB 1968, chap. 6, «Le baroque et le burlesque», p. 171-201.

6. D. Millet, *op. cit.* 148.

7. *Id.* 150.

de la catholicité tridentine»⁸. Là se trouve la clef des mystères. Or ce catholicisme posttridentin est d'inspiration ignatienne avant tout, et c'est ce qui le rattache au style jésuite. Ce n'est pas exclusif et sont représentés aussi, catholicisme oblige, les Franciscains (Frère Léon) et le Carmel, saint Bernard et Bérulle («l'état de néant»), mais l'accent tonique est jésuite. Et si en ce domaine les omissions pouvaient encore nous surprendre, ce seraient dans l'excellent Lexique du *Soulier* dû à Antoinette Weber-Cafilisch les entrées manquantes de «Jésuite» et d'«Ignace» alors qu'on accueille «cubleds» (cubèbes ?) et «chameau»⁹ La présence du «glorieux Ignace» et de ses fils est pourtant aveuglante. D'emblée le jésuite attaché au mât donne le ton par sa prière sublime, et l'on apprend que Rodrigue a été novice éphémère, comme Claudel postulant bénédictin. Or le modèle, rappellerai-je, est le Bienheureux martyr Ignace de Azevedo, portugais, missionnaire en route vers le Brésil, tué en 1570 au large des Canaries avec ses 39 compagnons par des corsaires protestants. L'allusion est d'autant plus flagrante que le bateau s'appelait le *San Jacopo* (c'est-à-dire Santiago, dont Rodrigue déchiffre le nom sur la coque de l'épave, II, sc. 8). Claudel a seulement remplacé les cadavres des novices abattus autour de leur aîné par un amoncellement de religieuses massacrées. Une autre allusion (IV, sc. 2) aux «martyrs de l'île du Sud» (Kyushu) à Nagasaki, crucifiés comme Paul Miki ou arrosés de «soufre liquide» comme Miguel Nacascima (les eaux sulfureuses bouillantes des «bouches d'enfer»), prouve que Claudel s'était renseigné sur les martyrs du Japon et leurs supplices raffinés. Sans prétendre être exhaustive, D. Millet a relevé plusieurs aspects importants de la spiritualité des *Exercices* qui se dégagent de l'ensemble : le service, de Dieu et du prochain, le salut de l'âme, avec l'insistance sur le fameux *Quid prodest* qui sert de levier à saint Ignace pour soulever la grande âme de François Xavier, la grâce unie à l'effort (la maxime ignatienne du *comme si*, commentée par le Père Fessard), le «subtil dosage de l'élection divine et de la liberté humaine»¹⁰, enfin la mise au rebut paulinienne («cette espèce de détrit et de guenille») qui est aussi bien ignatienne, le comble de l'humiliation et le dernier (troisième) degré d'humilité qui achève la trajectoire... Mais plutôt que de répéter un inventaire remarquable, précis et succinct, j'ajouterai dans la marge quelques glanes et notations ponctuelles qui confirmeront la thèse. D'abord la «gloire de Dieu», devise de la Compagnie, est en bonne place (IV, sc. 8 & 11), avec l'intonation du *magis* qui rythme la dialectique des *Exercices*. Cette milice du Christ, représentée ici par Don Rodrigue et Sept-Épées le petit soldat de Dieu, est emportée par un élan apostolique, un grand souffle missionnaire parcourt les tirades et les répliques. Écoutons Sept-Épées :

8. G. Cattai, *op. cit.* 171.

9. Le précieux glossaire n'indique pas non plus que Cachadiablo (Cacciadiavolo) et Vitzliputzli, flottant dans la mémoire errante de Claudel, sont des noms empruntés à l'obscur dramaturge baroque allemand Andreas Gryphius, à sa pièce satirique au titre bizarre, *Horribilicribrifax*. Voir *Gesamtausgabe VII* (1969). *Lustspiele* I. 48-49 (la première scène).

10. D. Millet, *op. cit.* 147.

«Il n'y a qu'une chose de nécessaire, c'est les gens à qui nous sommes nécessaires. En avant !» (IV, sc. 10)

«On peut tout demander à des chrétiens ; si on n'obtient rien d'eux, c'est qu'on n'ose pas, c'est qu'on ne leur demande pas assez !

Si on essayait un peu de leur demander quelque chose ?» (IV, sc. 8)

Ici vibre la *magis*. A Prouhèze vouée au martyr et proche de la consommation est réservé le feu du désir, que saint Ignace recommande à ses disciples d'entretenir ardemment même en l'absence d'utilisation effective, parce qu'il brûle et purifie le Moi mieux que l'action la plus intrépide. Ainsi Prouhèze au seuil de l'holocauste appelle sa fin : «Non, non, ne me sépare plus à jamais de ces flammes désirées !» (III, sc. 8). C'est une anticipation et il faudra pour Prouhèze passer encore par le dur creuset de la volonté de Dieu, dans un chassé-croisé héroïque avec Don Camille qui la force dans ses retranchements (III, sc. 10), car parfois la seule façon que nous ayons de connaître la volonté de Dieu, dit Claudel, c'est de lui résister et de la contredire. Mais au gémissement de la mère fait écho l'exclamation joyeuse de l'enfant : «C'est si bon, c'est si fort d'obéir.» (IV, sc. 8). Une disposition dont les jésuites d'autrefois avaient fait leur raison d'être et leur nourriture quotidienne.

Le praticien des *Exercices spirituels* n'aura pas de peine non plus à relever des références secrètes aux méditations ou contemplations du Règne et des Deux Etendards qui ouvrent la Deuxième des Quatre Semaines (quatre semaines comme les quatre Journées), par la bouche de l'intrépide Sept-Épées («prendre Bougie et Alger pour la gloire de Jésus-Christ», IV, sc. 3), par la voix du jésuite enchaîné («l'étendard qui porte votre monogramme» (I, sc. 1) et par celle de Frère Léon clamant très fort que l'on «a enchaîné l'exacteur» (IV, sc. 11). Le grand combat du Christ et de Satan a trouvé sa résolution, et il n'est pas défendu de deviner un clin d'œil à la statue triomphale de saint Ignace au Gesù à Rome dans l'esquisse inventive de Rodrigue dictant à l'Actrice «un énorme pied chaussé d'une sandale de plomb écrasant Calvin qui vomit le diable !» (IV, sc 6). De même que le soupir de Rodrigue : «Japonais, je vous aimais trop !» est peut-être une vague réminiscence du mot de François-Xavier «les Japonais, mes délices» (IV, sc. 2).

On cherchait le baroque sous toutes ses formes et métamorphoses (il est protéiforme par essence), bouffonnes, comiques, picaresques, éthérées, cocasses, sublimes, saugrenues, pathétiques, et on le rencontre finalement dans les hauteurs célestes et la volonté salvifique. C'est pourquoi, pour inattendu qu'il soit, le rapprochement que D. Millet amorce avec Teilhard de Chardin¹¹ n'est ni incongru ni aberrant. Les deux hommes ne se sont pas entendus, leurs génies ne s'amalgamaient pas, mais leur horizon catholique était le même et ils ont œuvré passionnément l'un et l'autre A. M. D. G.

Xavier TILLIETTE

11. *Id.* 178-180.