



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 170, 2003 – 2,
Georges Cattani. Jacques Rivière, p. 30-42

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15306-1.p.0038](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15306-1.p.0038)

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.

© 2003. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel, *Il Cammino nell'arte. Il poeta e il Vaso d'incenso*. Traductions, introductions et notes par Maria Antonietta Di Paco Triglia, Pise, Edizioni ETS, 2002.

Au mois d'août 1937, Raymond Bayer lit le texte sur *Le chemin dans le domaine de l'idée et de l'art* lors de la séance inaugurale du II^e Congrès d'Esthétique et Science de l'Art de Paris. Du fondateur de la *Revue d'Esthétique* et de l'auteur de *L'Esthétique de la Grâce* et, entre autres, d'un essai sur Léonard (1934), Claudel aurait pu apprécier l'éloge de la ligne courbe et de la souplesse agitée du trait. Nous aurions pu rappeler que cet éloge fut partagé, cela peut-être malgré lui, avec Ravaisson et Bergson, et Valéry, et retrouvé chez Titien et dans la peinture baroque espagnole ou japonaise, comme disent *Le poète et le shamisen* et *Le poète et le vase d'encens* (deux textes de 1926), que Maria Antonietta Di Paco Triglia a présenté dans le même volume récemment paru aux éditions ETS de Pise.

L'occasion de la lecture de la conférence claudélienne est donc déjà remarquable, car elle déclare franchement l'appartenance des pages du poète à l'ordre et au genre du discours philosophique et esthétique. Déjà le titre provisoire du texte nous signalait la duplicité de l'objet et du point de vue de la réflexion : soit l'art, notamment la peinture hollandaise et japonaise – *l'Introduction à la peinture hollandaise* est de 1936 –, soit le domaine de l'idée, à savoir l'objet de la pensée en tant que tel et son enfantement, l'abstraction (même linguistique : le nom et le concept) et sa génération, ce que Claudel aurait appelé son « éclosion ». La méditation claudélienne est donc dès le début double, même ambiguë, c'est-à-dire justement placée au cœur même du rapport entre le sensible et l'artistique, entre la perception du monde et sa mise en expression, bref entre le phénoménologique et le poétique.

Sans difficultés, on reconnaît dans la conférence de 1937 maintes propositions majeures d'*Art Poétique* et de *l'Introduction à la peinture hollandaise*, sur lesquelles plane l'influence de Paul Valéry, que Claudel lisait beaucoup dans cette période. Il faut remarquer, par exemple, l'intertextualité avec les lignes sur la marche sans effort au sein de la « terre facile » de Hollande, et y voir presque une reprise du passage du traité sur la connaissance intellectuelle de *l'Art Poétique* et une réécriture de certains passages de *Connaissance de l'Est* sur l'homme déambulant et debout dès la lecture de la *Summa* de saint Thomas : la suspension de la dimension corporelle marquée par une vision presque exorbitée du sujet

– « on est l’habitant ou l’hôte d’une nappe liquide et végétale, d’une plate-forme spacieuse où l’œil se transporte si facilement qu’il ne communique au pied aucun désir » –, introduit une dimension proprement spéculative et propose ce qu’on pourrait appeler une posture fictive. Il s’agit d’une délectation intellectuelle de la nature elle-même et d’une mise en figure conceptuelle de son essence, justement de son idée – presque au sens kantien d’idée esthétique, comme remarquera Jean Wahl, c’est-à-dire précisément sans aucun objet identifiable et nommable – bien plus que de sa perception : « La pensée, écrit Claudel au début de son essai sur la peinture hollandaise, tout naturellement, libre d’un objet qui s’impose brutalement à son regard, s’élargit en contemplation ».

Si donc, le titre définitif et simplifié pour la publication dans *L’œil écoute – Le chemin dans l’art* – laisse de côté la qualification pseudo-philosophique de son argument et privilégie le seul art comme objet de discours, on devrait pourtant remarquer que la phénoménologie de l’homme en marche – qui arrivera jusqu’à Merleau-Ponty et, bien sûr, à Tilliette – est inscrite dans une interprétation symbolique très complexe mais qu’elle n’est pas abolie. En suivant Platon et saint Augustin, Claudel esquisse donc à la fois une philosophie de l’habitation et de la démarche et dit en effet que l’homme – l’être qui est capable de ne pas rester immobile, poussé par une *vis irritabilis*, c’est-à-dire l’instinct migratoire des oiseaux et des poissons, mené par les pouls de l’être – est une « maison », avec ses divers niveaux et lieux, objets et matériaux, c’est-à-dire avec tous les sens et les facultés sensorielles et intellectuelles, avec leurs domaines hétérogènes et simultanés, même si verticalement structurés. À confirmer cela, il suffit de rappeler que dans *Le chemin dans l’art*, la fonction des objets les plus humbles et quotidiens des intérieurs et des natures mortes hollandaises et flamandes : emblèmes codifiés de la *vanitas* des biens du monde, ils sont aussi des symboles originaux de la vie psychique et perceptive de l’homme, de son expérience physiologique et spirituelle du visible et de l’invisible. À ce propos, Mme Kaës nous a appris à déchiffrer les « allégories des facultés » chez Claudel.

C’est dans ce sens au moins double d’une herméneutique du tableau que Claudel nous montre finalement la réflexion de l’art sur elle-même, c’est-à-dire sur l’idée qu’elle se fait d’elle-même et de son instauration, et de l’art comme « cuisine psychologique », c’est-à-dire comme lieu fictif des opérations de l’esprit, comme allégorie de la perception et de la réflexion en tant que telles. L’iconographie d’école est ainsi magistralement transgressée en direction d’une méditation à la fois orientée par la doctrine chrétienne vers les symboles et engagée à se métaphoriser proprement comme philosophie et comme esthétique, c’est-à-dire à s’interroger toujours à nouveau sur le mystère de l’être au monde de l’homme et sur ses expressions dans l’art.

Pourtant, Mme Di Paco Triglia a choisi d’introduire le lecteur non spécialiste par une prose délicate et sensible surtout aux marques édi-

fiantes des textes de Claudel. Choix correct et peut-être obligé d'un certain didactisme éclairant qui justement présente en appendice des passages du *Journal* réputés nécessaires et utiles pour renseigner le lecteur sur les circonstances et les sources – ou bien les prolongations, notamment dans *L'oiseau noir dans le soleil levant*, de 1928, édité aussi par Mme Di Paco Triglia en 1998 – de ces textes inconnus au public italien. Grâce aux notes lors de la première visite à Angkor Vat (1921) et à propos de l'incendie de Tokyo de 1923, qui détruit aussi, semble-t-il, la première version de *Le poète et le vase d'encens*, le lecteur pourra ainsi, entre autres, découvrir l'influence de *Connaissance de l'Est*, modèle oublié et majeur (et problématique, car, soit dit en passant, encore trop mallarméen) d'un style de méditation et d'écriture encore à l'œuvre dans les années vingt.

Orientée donc à instruire et à accompagner, voire à partager avec le lecteur le sens moral du catholicisme claudélien, la prose savante de Mme Di Paco Triglia ne signale pourtant pas les enjeux textuels – et intertextuels – proprement spéculatifs et esthétiques de Claudel, et elle ne problématise pas non plus les rapports entre les récurrences du « je » autobiographique, lyrique ou philosophique – à savoir les diverses fonctions de lexiques, thèmes, figures, métaphores etc.

En revanche, je me limiterai à signaler la richesse des passages proprement de critique d'art sur les thèmes et les figures des tableaux qui hantent Claudel tout au long des années et des écritures, dès *Le chemin dans l'art* ou *l'Introduction à la peinture hollandaise* (sans parler de *l'Art Poétique* et des pièces dramatiques) jusqu'à *Seigneur, apprenez-nous à prier* : *Le chemin de Middelharnis* du peintre hollandais Hobbema, commenté aussi dans un texte de 1947, est une reformulation chrétienne de la *peinture de paysage* en *peinture du passage* et de sa direction spirituelle et ontologique ; *La Rêverie* de Maës, commentée aussi dans *Seigneur, apprenez-nous à prier*, est un emblème de Anima et du repli sur l'intimité ; *Le philosophe en méditation* de Rembrandt est une véritable conversion mystique et autobiographique de l'effacement mallarméen (et valérien, mais aussi, peut-être, cartésien) du monde extérieur.

Autrement dit, de cette traduction menée avec succès par Mme Di Paco Triglia, on regrette, en tant que lecteur, de n'avoir pas eu la chance et le plaisir mais plutôt la tâche et presque l'obligation intellectuelle de deviner et découvrir – peut-être avec les soutiens des interprètes spécialisés, pourtant jamais nommés ni cités – les relations et les filiations, les échos et les inventions de ces pages claudéliennes. Malheureusement, l'équilibre est très difficile entre curiosité et spécialisme, plaisir et savoir, commentaire et réflexion critique voire philosophique – et c'est le pari que nous propose sans cesse l'œuvre de Claudel.

Filippo FIMIANI

* *

À propos de deux conférences de Jacques Rivière sur Paul Claudel.

Le *Bulletin de la Société des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* a publié dans sa livraison des 2^e et 3^e trimestres 2002¹ deux conférences inédites de Jacques Rivière sur Paul Claudel prononcées l'une, au Théâtre du Vieux-Colombier le 28 mars 1914, l'autre, à Genève le 6 février 1918. Madame Jacqueline Levailant, auteur d'une thèse sur la *N.R.F.* et le théâtre, présente chacune de ces deux conférences dans le bulletin, éclairant de façon précise le lecteur sur les circonstances dans lesquelles Jacques Rivière rédigea et dit ces textes – éléments dont notre compte rendu lui est redevable –, et en propose un excellent commentaire². Ces deux conférences figurent, sous forme manuscrite et dactylographiée, dans le Fonds Rivière-Fournier de la Bibliothèque municipale de Bourges parmi les archives récemment offertes par Alain Rivière.

La première de ces deux conférences eut lieu dans le cadre des « Matinées poétiques » organisées par Henri Ghéon le samedi après-midi à partir de novembre 1913 dans la salle récemment ouverte du Théâtre du Vieux-Colombier. Un grand nombre des interventions de ces « Matinées » fut consacré aux poètes modernes et Jacques Rivière évoque même, très succinctement, *La Cantate à trois voix* dont un fragment avait été publié dans le numéro de mars 1913 de la *Nouvelle Revue Française*. Il s'agissait donc, dans un effort commun de toute l'équipe de la *N.R.F.*, de mieux faire connaître un poète contemporain réputé hermétique, tout en accompagnant la tentative de Jacques Copeau qui en janvier 1914 avait créé *L'Échange* dans ce même théâtre. La pièce n'avait cependant pas tenu au-delà de seize représentations. Ceci explique certainement l'attaque un peu vive, presque polémique, de la première conférence de Jacques Rivière, évoquant d'emblée les critiques faites à Claudel d'être un dramaturge beaucoup trop lyrique, un poète incompréhensible. Toute sa conférence visera à démonter cette objection, structurant fermement la démonstration en deux temps quasiment titrés, « lyrisme des drames » pour la première partie, « lyrisme pur » des *Cinq grandes odes* ou de la *Cantate à trois voix* pour la seconde partie.

Dans la première partie, Jacques Rivière explique combien les effusions lyriques et les images dans les drames de Claudel font « dériver la pensée » du spectateur, sans avoir nécessairement une valeur explicative, ouvrant constamment sur le monde, élargissant la dimension du drame particulier à celle de l'univers. Si ce lyrisme, qui n'a rien de sentimental, mais est au contraire « métaphysique, ou plutôt religieux », encombre et ralentit l'intrigue, aux yeux de certains, à aucun moment il n'arrête le mouvement du drame selon la critique. Comme l'explicite

1. *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 103-104, 2^e et 3^e trimestres 2002, vingt-huitième année, p. 12-33 et p. 40-70.

2. « Les conférences de Jacques Rivière sur Claudel : un modèle d'argumentation didactique », *ibid.*, p. 71-78.

celui-ci, « [i]l y a, latente dans son œuvre, une poussée dramatique impossible à entraver. [...] [D]ans les drames de Claudel [...], la tendance dramatique ne cesse de triompher, sans l'anéantir, de la tendance expansive des images ». Dans la seconde partie, s'appuyant sur un large extrait des *Muses*, la première des *Cinq grandes odes*, lu en la circonstance par André Gide, Jacques Rivière analyse de manière assez subtile la nature du lyrisme claudélien dans les poèmes : renonçant à la structure épique du poème linéaire qui se déploie à partir d'un sujet déterminé et suivant un mouvement structuré, le poète s'investit « de toutes ses forces » dans son poème, avec intrépidité, cédant aux impulsions et aux invitations de son âme. Il en résulte, nous explique Jacques Rivière, trois caractères propres à la poésie claudélienne, d'une part l'abandon d'un ordre logique, qui fait que « les différentes parties du poème montent vers nous, nombreuses et simultanées comme des îles qui larguent leurs amarres, comme des géants chargés d'outres » ; d'autre part l'unité de chacune des parties qui « se développe pour elle-même ; [...] a son centre autour duquel elle se dispose et se déploie sans s'inquiéter de ses voisines » ; enfin, le troisième caractère réside dans l'indistinction du poète et de son œuvre, celui-ci faisant corps avec celle-là, « se débattant avec elle, [...] luttant contre ses sursauts et ses morsures », obligeant par conséquent le lecteur à « accompagner le poète, partir avec lui, s'embarquer ». Jacques Rivière fonde sa démonstration sur un élément extrêmement intéressant – qu'il ne nomme pas comme tel, mais qui pointe à travers le choix des images et l'analyse des fragments –, qui est la réflexivité du poème claudélien. Aussi relève-t-il les propos du poète qui manifestent sa présence dans le texte à la « déflagration de l'ode » et rendent compte de sa conception de la gouvernance de l'œuvre : « nous n'établirons aucun chantier », « toute route à suivre nous ennue ! », « Ô mon âme impatiente, pareille à l'aigle sans art [...] », et le critique s'attarde à expliquer cette dernière image.

Différents éléments frappent dans cette première conférence : son brillant, sa finesse, sa force de conviction et la personnalité très sensible de l'orateur qui manifeste pleinement sa présence dans sa démonstration. Si l'on rapproche les aveux de Jacques Rivière à son ami Alain-Fournier lorsqu'il lit pour la première fois *Tête d'Or* en 1906 – œuvre qu'il a jugée, à la première lecture, incompréhensible – du ton enthousiaste de cette conférence, on mesure le travail de réflexion, d'ouverture, d'adaptation pourrions-nous dire, à l'œuvre de Paul Claudel accompli par le critique désormais entièrement habité par le génie claudélien et riche d'une véritable intelligence de l'œuvre. La polémique qui ouvre sa conférence contre la « mauvaise humeur », la « résistance », les objections d'incohérence des lecteurs encore réticents de Claudel reflète en partie le cheminement suivi par un Rivière qui, passée la première surprise, et peut-être la stupeur, devant la nouveauté de l'écriture claudélienne, en a parfaitement dominé ensuite le talent, la nature lyrique authentique et en

a accepté l'aspect profondément religieux (au sens étymologique comme il le dira dans sa seconde conférence), jusqu'à en devenir très vite, dès 1906, un véritable thuriféraire. Le critique sait faire état des difficultés du texte comme de la pensée de Claudel, les cernant en jouant prudemment de l'approximation et de la nuance, s'attachant modestement au propos du poète, lorsque la définition critique ne peut se faire aussi clairement qu'il le souhaiterait : évoquant « l'influence des "Muses modératrices" » qui canalisent son lyrisme, Rivière s'interroge : « En quoi consiste-t-elle ? Elle est assez difficile à définir. Elle est comme intérieure au poème. [...] Claudel lui-même l'explique en des termes dont il me paraît difficile de dépasser la précision : "Que je maintienne mon poids", s'écrie-t-il, "comme une lourde étoile à travers l'hymne fourmillante" ». Pour éclairer son propos, le rendre plus vivant auprès de son public, et aussi à certains égards pallier les manques d'une critique encore dépourvue des outils techniques dont nous ont (trop) largement pourvus les études du XX^e siècle, il recourt à des images très construites et suggestives : ainsi lorsqu'il décrit le mouvement d'effusion qui introduit une dérive dans le drame à la mort de Cébès dans *Tête d'Or*, il avance : « Sur la tige du drame, c'est comme une large feuille plate qui prend naissance et s'écarte » ; ou bien lorsqu'il explique la force centralisatrice de la poussée dramatique, il suggère : « Pour se représenter comment se combinent les forces qui animent les drames de Claudel, il faut penser à un caillou qu'on fait tourner au bout d'une ficelle. Sans cesse il voudrait s'échapper vers l'extérieur, mais la ficelle qui le fait mouvoir, qui en un sens est son moteur, en même temps le retient, l'oblige à une courbe régulière et suivie ». L'usage de ces comparaisons est propre à mieux impliquer l'auditoire et à lui faire saisir la force particulière de la poésie de Claudel : « Claudel est tout le temps comme quelqu'un qui s'envole sur place, et pour le suivre il faut se cramponner à ses vêtements », et nous avons déjà cité plus haut la belle image caractérisant les parties du poème qui « montent » vers le lecteur « comme des îles qui larguent les amarres, comme des géants chargés d'outres ». Dans cette critique de sympathie qu'il pratique, Jacques Rivière se montre poète lui-même et manifeste clairement sa sensibilité littéraire. Mais il sait aussi, avant l'heure, expliquer, comme nous l'avons vu, le phénomène de la réflexivité inscrite dans le poème, se soucier de la réception du lecteur et de son horizon d'attente perturbé pour mieux détailler et analyser ce qu'il peut ressentir devant le texte claudélien et le rassurer en lui proposant une attitude d'adhésion et de participation¹. Toutes les ressources de l'intelligence, toutes celles de la rhétorique et les talents de l'écrivain sont mis à contribution pour séduire, convaincre et permettre à l'auditoire d'accéder à l'univers claudélien. Ainsi, la charpente très nette de l'exposé, dont Jacqueline Levaillant a souligné avec raison la structure rigou-

1. Jacqueline Levaillant parle très justement d'« empathie » du lecteur.

reuse d'ordre didactique, s'associe au jeu de rapprochements et d'oppositions avec d'autres références culturelles familières au public de l'époque (comme Homère, Virgile, et dans la seconde conférence s'ajoutent Dante et Pindare), aux citations très nombreuses de textes dramatiques et poétiques (et qu'on imagine bien lues par Henri Ghéon, Charles Dullin, Paul Oetly, Jacques Copeau et André Gide), aux images et tournures personnelles, à l'implication très forte enfin de l'orateur dans son discours, pour susciter l'intérêt du public en faveur de Claudel.

La seconde conférence sur Paul Claudel prononcée par Jacques Rivière le fut dans des circonstances tout à fait autres et s'adressa à un public différent. Prisonnier pendant trois années à Königsbrück, en Saxe, Jacques Rivière est ensuite transféré en Suisse grâce à la Croix Rouge et au zèle de fidèles amis¹. Enseignant à Genève dans une école primaire dès la fin de l'année 1917, il est également sollicité pour un cycle de conférences sur les écrivains publiés par la *N.R.F.* : la première des « huit causeries » sur « la jeune littérature française avant 1914 » fut donc consacrée à l'œuvre de Paul Claudel, signe de la prééminence de cet auteur dans l'esprit de Jacques Rivière, parmi tous ceux que publiait à l'époque la *N.R.F.*, signe aussi de l'idée qu'un tel auteur ne pouvait être qu'un excellent ambassadeur et de la création littéraire française du début du siècle et de la politique éditoriale de la *N.R.F.* N'en trouve-t-on pas l'aveu caché dans un fragment biffé, sans doute non lu, de cette conférence, qui figure sur le manuscrit : « Paul Claudel n'est pas parmi les fondateurs de la *N.R.F.* On ne saurait dire que la revue reflète exactement toutes ses opinions² ni qu'elle soit la parfaite expression de ses préoccupations principales. Mais il l'a saluée dès son apparition, avec la plus grande sympathie, et il lui a accordé presque tout de suite sa collaboration : dans le troisième numéro nous trouvons déjà son *Hymne du saint Sacrement*. Quand plus tard la *N.R.F.* fonda une maison d'éditions, le premier livre qu'elle publia fut *L'Otage* de Paul Claudel. Et depuis, toutes les nouvelles œuvres de Claudel ont vu le jour par ses soins. [...] ».

Si cette seconde conférence est nettement plus longue que celle de 1914, son propos et son argumentaire restent très proches de ceux de la première. On y décèle, nous semble-t-il, trois différences notables. Tout d'abord, une première partie assez longue, absente de la première conférence, présente l'œuvre et la vie de Paul Claudel dans son ensemble

1. Voir à ce sujet les explications que donne Jacqueline Levaillant, *op. cit.*, p. 34-35.

2. La publication prochaine de la correspondance Paul Claudel/Jean Paulhan montrera à quel point Claudel fut parfois agacé par les choix éditoriaux de la revue au point de renoncer à y publier. Mais déjà en 1912, il formulait des critiques de ces choix dans sa correspondance à Jacques Rivière (voir par exemple la lettre du 12 octobre 1912). Mais un autre poète, Saint-John Perse, reconnaissait aussi à propos de Jacques Rivière : « On pouvait ne partager rien de ses idées, de ses sentiments ni de ses goûts, sans que sa confiance en fût en rien altérée. », « Sur Jacques Rivière, Lettre à la Nouvelle Revue Française », 13 mars 1925, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1972, p. 467.

au public de Genève, public sans doute moins averti dans le domaine de la littérature française que celui du Vieux-Colombier. Jacques Rivière évoque d'abord l'accueil assez froid réservé aux premières pièces du dramaturge (« On peut dire que Claudel a parlé pendant dix ans dans le vide parfait. Pas une personne pour le comprendre. ») avant que la renommée le compare à Shakespeare et à Dante et que la création de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre de l'Œuvre le 23 décembre 1912 lui assure une véritable célébrité. La biographie insiste particulièrement, au-delà des brillantes études à Louis-le-Grand, sur la conversion au catholicisme de Claudel et sur tous ses efforts pour « mettre ses actes en accord avec sa conviction » : « J'ai rarement vu chez un homme une préoccupation aussi exclusive de sa religion, une fidélité aussi parfaite et aussi active au Dieu de son cœur, un besoin aussi ardent de lui gagner les autres âmes » poursuit Jacques Rivière qui cite ensuite longuement l'incipit du *Magnificat* des *Cinq Grandes Odes* et un fragment de la cinquième Ode et conclut : « Dans la biographie de Claudel, l'événement de sa conversion dépasse en importance les événements d'ordre proprement littéraire ». Cette insistance vient secrètement en écho à la fois aux échanges nourris qu'eurent les deux hommes dans leur correspondance à propos de la religion et de Jésus-Christ et à une difficile quête de la foi de Jacques Rivière au cours des années qui précèdent la guerre¹. Peut-on risquer l'idée que perce là, de la part d'un Jacques Rivière marqué par le doute et les épreuves de la guerre, une pointe d'admiration pour celui qui est tout habitué de certitudes inentamées ? Rivière achève enfin sa présentation générale du poète et dramaturge en proposant un classement détaillé par genre des œuvres de Claudel publiées avant 1918 : « les œuvres dramatiques, les œuvres lyriques, les œuvres philosophiques, en prose ».

La seconde différence tient à une connaissance sans doute plus fine en 1918 qu'en 1914 de l'œuvre de Paul Claudel et des principes de son esthétique. Ainsi Jacques Rivière se montre plus attentif à certains aspects techniques de l'écriture poétique comme le rythme propre de Claudel : situant son choix du verset (qu'il ne nomme pas) dans l'évolution de l'époque symboliste vers le vers-librisme, il interroge cette « longueur extrêmement variable » du mètre, « cette disposition étrange » des lignes et cite, à l'appui de son propos, les paroles de *Cœuvre* à Ivors dans l'acte III de la seconde partie de *La Ville* ; il conclut : « Ces vers sont calqués sur le rythme le plus naturel qui soit, le rythme respiratoire ». Certes la réflexion de Jacques Rivière sur ce point paraît encore inaboutie et il ne dispose pas des *Réflexions et propositions sur le vers français* qui seront publiées – après sa mort – à la N.R.F. en octobre et novembre 1925. Mais la critique intériorise profondément le choix de ce

1. La correspondance inédite entre Paul Claudel et Jean Paulhan commence en 1925 à la mort de Jacques Rivière, au moment où Jean Paulhan lui succède à la N.R.F., s'ouvrant sur un débat houleux portant précisément sur la question de la foi de Jacques Rivière.

rythme pour mieux en saisir la pertinence et l'originalité (« Tout ce qui survient dans le cœur du personnage se trahit immédiatement dans le rythme même de ses paroles et avec un peu de subtilité, on pourrait deviner ce qu'il ressent à la seule mesure du vers et sans même entendre les mots qu'il dit ») ; et l'on peut porter à son crédit d'avoir si bien senti l'importance de l'élément rythmique dans les enjeux de la modernité et de rejoindre certains des plus fins analystes et praticiens, plus tardifs, de cette modernité¹. Jacques Rivière se montre aussi soucieux de tenir compte de l'évolution de l'écriture claudélienne et du sens de la réécriture de certaines pièces : poussant plus avant que dans la première conférence le débat sur le dosage très délicat entre le lyrisme et le dramatique dans les drames claudéliens, il évoque ce travail de réécriture : « N'a-t-il pas refondu *La Jeune Fille Violaine* pour lui donner plus de vigueur, plus d'allant, plus de précipitation dramatique ? Et en effet il est ainsi parvenu dans *L'Otage*, dans *L'Annonce* à un équilibre beaucoup plus exact, beaucoup plus satisfaisant pour le spectateur, entre les exigences de l'action et les appels de son lyrisme ». Peut-être Jacques Rivière sut-il que, dès 1913, Claudel fit aussi une auto-critique de *L'Échange*, et, sans doute, s'il avait pu en avoir connaissance, aurait-il tiré le même parti de la réécriture de cette pièce, sur l'impulsion de Jean-Louis Barrault, en 1951, en une seconde version qui prend davantage en compte la scène et les effets de la mise en scène comme l'a excellemment montré Pascale Alexandre-Bergues². Enfin, dans cette seconde conférence, Jacques Rivière établit un dialogue entre les œuvres poétiques de Claudel et ses œuvres théoriques comme *Connaissance du temps* publié pour la première fois en 1904 et repris dans *l'Art poétique* au Mercure de France en 1907. Résumant la pensée de l'auteur dans *Connaissance du temps*, il en vient à définir plus précisément qu'auparavant la nature religieuse du lyrisme claudélien : « [le lyrisme] sert [...] à nous maintenir en communication continue avec le drame universel et à nous rendre sensible de cette façon la religion de tous les êtres, c'est-à-dire le lien qui ne cesse pas entre eux, leur communion, ce que Claudel dans le *Magnificat* appellera "La Toussaint de tous nos frères vivants" ».

1. Nous renvoyons ici par exemple à Claude Roy qui achève sa préface à *l'Anthologie de la poésie française du XX^e siècle* publiée en 2000 dans la collection *Poésie/Gallimard* par ce propos qui vient en parfait écho à celui que Jacques Rivière tient dans sa conférence : « Le défi lancé par Rimbaud, Reverdy ou Char, par les poètes qui ont voulu écrire leur poésie en prose, ou en vers si libres que ce ne sont des vers que par un décret de l'auteur, et le défi lancé par ces prosateurs dont la prose atteint soudain, avec Chateaubriand ou Proust, à l'intensité du poème, le défi que tous ceux-là jettent et gagnent, c'est le défi qui consiste à inscrire en nous une parole inoubliable qui ne l'est que par sa force intérieure, par le souffle qui l'anime. Quand la pensée d'un poète n'est plus régie par la règle du jeu d'une poétique, elle demeure gouvernée par une prosodie secrète et animée par un rythme premier : haletante ou sereine, emportée ou berçante, la respiration d'un homme. » (p. 19-20).

2. *L'Échange de Paul Claudel, Seconde version, Introduction, variantes et notes* (Fonds Claudel et Fonds Renault-Barrault), *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires franc-comtoises, Série Centre Jacques-Petit*, 2002, p. 67 et sq.

Enfin dans cette seconde conférence, Jacques Rivière témoigne d'une beaucoup plus grande aisance et d'une liberté dans la réflexion qui, desserrant un peu l'argumentation de la première, donne à cette seconde plus de souplesse et de souffle¹. Le critique s'attarde davantage sur chaque point de sa démonstration, y prenant visiblement plaisir et s'ingéniant à invoquer son expérience personnelle de lecteur ; le témoignage sur les goûts littéraires de Claudel, le parallèle avec les Romantiques et les Classiques et le rapprochement final avec Pindare affinent la perception de la relation de Claudel avec la nature et le monde comme celle du caractère impétueux et anti-élégiacque de sa poésie ; la comparaison avec la musique permet une approche plus sûre de la construction du drame claudélien reliant monde visible et monde invisible.

Indéniablement, pour salvatrice qu'ait pu être la seconde communication comme en témoigne Isabelle Rivière, soucieuse de l'état de santé physique et moral de son époux, ces deux conférences de Jacques Rivière sur Paul Claudel témoignent à la fois de la sûreté du critique, des grandes qualités de l'orateur et de la force de son engagement au service du génie claudélien. La prise en compte de la difficulté et de la nouveauté du texte et de la pensée de Claudel donne un relief particulier à la démonstration et aux envolées personnelles du conférencier. Cette volonté d'entraîner un public dans la découverte d'une œuvre nouvelle met en valeur pour finir une qualité attachante de Jacques Rivière, sa capacité très généreuse à rendre hommage.

Catherine MAYAUX

Le 15 mars 2003, Alain Rivière a reçu, à Bourges, en présence de Serge Lepeltier, Sénateur-Maire, les insignes de Chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

La croix lui a été remise par Jean-François Goussard, président de la Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires² – dont ils sont d'ailleurs l'un et l'autre co-fondateurs.

Cette distinction voulait honorer, à très juste titre, Alain Rivière, pour le geste si généreux qu'il avait fait en donnant à la Bibliothèque municipale de Bourges le fonds littéraire, particulièrement riche, de son oncle Alain-Fournier et de son père Jacques Rivière dont, à la suite de sa mère Isabelle Rivière, il assurait fidèlement la conservation, consacrant sa vie à l'entretien de la mémoire et au rayonnement de l'œuvre des deux écrivains.

1. Isabelle Rivière commente elle-même ainsi cette conférence dans une lettre à Marie Fermaud du 9 février 1918 : « [...] cette conférence était de beaucoup supérieure à celles que je lui avais entendu faire, et elle était dite avec infiniment plus d'aisance. », cité dans Jacqueline Levaillant, « Présentation de la conférence prononcée par Jacques Rivière le 6 février 1918 à la salle de la Taconnerie à Genève », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, op. cit., p. 37.

2. Siège : Médiathèque de Bourges, BP 18, boulevard Lamarck, 18001 Bourges Cedex.

Ce fonds, composé d'archives, de brouillons, de correspondances..., et lourd de milliers de documents, avait été remis à la Mairie de Bourges le 29 janvier 2001, au cours d'une émouvante cérémonie.

Son importance a nécessité l'affectation particulière d'un bibliothécaire, chargé de l'inventorier, le classer, le conditionner, afin de le rendre, à terme, accessible à la consultation des chercheurs et amateurs.

Anne-Marie Meunier

Nous sommes heureux d'adresser nos plus chaleureuses félicitations à Alain Rivière, membre de notre Association depuis sa fondation, et de lui témoigner à nouveau notre amitié comme notre fidélité à la mémoire de deux écrivains qui nous sont chers.

* *

Paul Claudel, *Lettres à une amie. Correspondance avec Françoise de Marcilly (1935-1954)*, éditée et annotée par Xavier Tilliette sj, Bayard Éditions, 2002, 382 pages.

C'est un livre beau et émouvant que nous offre ici le P. Tilliette, qui fait précéder un ensemble de cent neuf lettres d'une copieuse introduction riche en renseignements sur les circonstances de cette exceptionnelle correspondance. Claudel, dont la disponibilité étonne toujours, ajoute à son œuvre littéraire et à son travail diplomatique une activité épistolaire aussi variée que régulière. Nous en avons ici un exemple tout à fait passionnant.

C'est le décès relativement récent, en 2000, de Françoise de Marcilly qui a permis la publication de ces lettres jalousement gardées – et encore certaines coupures ont-elles été pratiquées, et l'on sait aussi que, sur la demande de Françoise, Claudel a dû brûler, à son grand regret, un certain nombre de missives reçues. L'échange que nous découvrons se fait entre deux personnes qu'unissaient de profondes affinités intellectuelles et spirituelles, ainsi qu'une vive et indéfectible amitié. Françoise de Marcilly, née en 1905, aurait pu être la fille de Claudel. Elle n'est d'ailleurs que de quelques mois plus jeune que Louise Vetch, qu'elle a bien connue. Elle a aussi souvent reçu et aidé la cadette, Renée, qui jusqu'aux derniers moments lui a voué une grande affection. Femme douée d'une remarquable personnalité, elle a connu dans sa vie deux grands malheurs qui ont décidé de son destin. Le premier la frappa dans son corps : une grave encéphalite suivie de rechutes, dont le résultat fut qu'elle se retrouva à l'âge de vingt-et-un ans quasiment alitée pour la vie : c'est une grabataire que Claudel va visiter dans son appartement haut perché du quai Voltaire, qu'elle partage avec le pigeon Caramel (ou Carabanchel) ; la seconde infortune est un drame sentimental, la disparition trop précocement d'un mystérieux fiancé, interdit par sa famille, et au souvenir de qui

elle voue un amour transfiguré – terrain d'entente tacite avec l'auteur du *Soulier de satin*.

Si Claudel et Françoise de Marcilly sont entrés en contact, c'est parce que cette dernière était une fervente lectrice du poète, et rendait compte de ses œuvres dans le bulletin *Vaincre*, où Claudel lui-même n'a pas dédaigné d'écrire. C'est à la fin de 1935 qu'ils se voient pour la première fois, c'est le début de cette touchante guirlande de visites, où Claudel souvent apporte son dernier livre, qui sera ensuite longuement et finement commenté dans des lettres pleines aussi de questions auxquelles le poète répondra bien volontiers. D'ailleurs, lui aussi dira s'instruire auprès de celle qui le lit aussi scrupuleusement. Ils ont les mêmes centres d'intérêt, la vie spirituelle (il lui recommande Bossuet), la poésie (elle lit Hopkins, Mallarmé, entre deux romans policiers dont elle est friande), la Bible surtout qu'elle redécouvre au fil de ces grands commentaires qu'il est en train d'écrire, qu'elle pénètre et médite avec foi et intelligence : elle est, au tout premier chef, la confidente de leur élaboration : on le voit notamment pour le Cantique des Cantiques. Il lui dit son enthousiasme pour saint Augustin et saint Jérôme exégètes. Elle lui suggère des interprétations auxquelles il n'avait pas songé, elle commente la liturgie du jour, elle l'initie à la *musica callada* de saint Jean de la Croix, et à cette Nuit obscure qu'il ne comprend pas mieux que le Huysmans de la première partie d'*En Route*, elle est pour lui comme une source de fraîcheur, d'eau vive qui nourrit sa propre méditation (« Vos lettres sont toujours une telle joie pour moi ! »), elle l'aide par son exemple, quand lui-même souffre d'une grave anémie. Ils ne sont pas toujours d'accord, sur les questions politiques en particulier, elle a, comme on dirait aujourd'hui, « une sensibilité de gauche » qu'il ne partage nullement, mais lui que l'on présente volontiers comme impatient et intolérant fait toujours preuve envers elle d'une immense gentillesse, assaisonnée de cet humour dont il ne se départ jamais (« Pourquoi me traitez-vous toujours comme une espèce de bondieu inaccessible et féroce ? »).

L'annotation discrète et efficace fournie par le P. Tilliette donne des informations sur leurs lectures, les gens qu'ils ont connus et dont ils parlent, sur des faits d'époque. Nous nous laissons entraîner, au fil de la vie quotidienne de ces deux êtres d'exception, au rythme des saisons et des fleurs dans les jardins, dans un carnet spirituel réciproque, où chacun se mire et s'enrichit dans la vitalité de la vie intérieure de l'autre, sur le tempo à la fois léger et profond d'une complicité réelle, immédiate. Nul doute que Françoise ne représente, pour Claudel déjà vieillissant, une face de sa chère figure d'Anima, à la fois vierge tutélaire et petite fille qui se laisse instruire ; et le « vieux singe en habit vert » nous offre ici de lui-même un visage familier, enjoué, noble et délicat qui laissera sur leur faim les tristes amateurs de caricature.

Dominique MILLET-GÉRARD

Xavier TILLIETTE : À propos de Françoise de Marcilly.

La notice biographique de Françoise de Marcilly, mise en tête de sa correspondance avec Claudel (*Lettres à une amie*, Bayard, 2002), comporte quelques approximations et erreurs que je voudrais rectifier sans attendre un nouveau tirage. Je remercie vivement Madame M. Olphe-Galliard, née Denise Du Buit, cousine germaine de Françoise qui m'a aidé à combler quelques lacunes et à corriger une ou deux bévues.

Le Jules Henry, conseiller d'ambassade à Washington au temps de Claudel, dont il est question p. 14, est un simple homonyme, nullement apparenté aux Arsène-Henry. Le port d'attache parisien (p. 15) n'a été le 5 quai Voltaire que vers 1933, auparavant c'était l'appartement du grand-père maternel, rue de l'Université. Il semble que Françoise, après comme avant son encéphalite, n'a fréquenté aucune école ou pension ; elle était autodidacte et sa mère a dirigé ses études. Le séjour à Gênes, où M. de Marcilly était en poste de consul, a eu lieu avant la maladie (1918) et a coïncidé avec la guerre. Françoise, après la guerre, n'a fait que de courtes apparitions à Athènes, où ses parents ont hébergé son cousin Charles Lesca pendant l'année du baccalauréat (1920-1921) ; elle-même résidait le plus souvent à Bordeaux, avec plusieurs semaines de vacances (1919-1920) en Bretagne chez les Du Buit. Ses jeunes cousines étaient orphelines depuis la mort de leur mère Madeleine, de la grippe espagnole, aussi en 1918.

Les années suisses, « les plus belles de sa vie », à Crans-sur-Sierre et à Montana, tantôt en villégiature, tantôt en sana, ont fait suite au bref épisode hollandais. Elles couvrent trois hivers, de 1924-1925 à 1927, juste avant la nomination de M. de Marcilly à Berne. C'est à Montana que Françoise a connu Fernand. Ils ont quitté ensemble le sana, lui condamné, pour Briançon, elle reconnue indemne pour Paris. Puis ils se sont rejoints à Paris, lui pour y mourir, le 18 mars 1929, quelques semaines après la jeune sœur de Denise, Tina (Élisabeth) Du Buit. C'est seulement ensuite que Françoise a effectué un long séjour à la maison de cure de La Roche, où elle a connu Tany Molinié. Il est possible, mais peu probable, que Tany ait rencontré Fernand. La convalescence à La Roche a duré approximativement deux ans (1929-1931). Ce que j'ai écrit p. 16 de la notice doit être révisé en conséquence, le petit groupe claudélien ne comptait pas Fernand. Pendant ce temps les frères de Françoise avaient achevé leurs études aux homonymes les Roches.

Le hasard d'une relecture me met sous les yeux ce fragment d'une lettre du poète à son ancien camarade Gabriel de Roton, helléniste, à propos de l'*Odyssée* : « J'en suis maintenant au retour à Ithaque, qui est, je crois, la meilleure partie du poème. Une charmante amie, infirme, et qui a profité de sa maladie pour savoir le grec comme une agrégée, trouve, au contraire, tout cela ravissant et me l'écrit dans les termes les plus délicieux. Hélas, je dois dire que je ne suis pas du tout de votre avis sur la traduction de notre camarade Bérard... » La lettre est du 1^{er} juillet 1947, citée par Louis Chaigne, *Vie de Paul Claudel et genèse de son œuvre* (Tours, Mame, 1961), p. 239.

J'ajoute qu'Odette Battini, la dévouée gouvernante, est morte en février, trois ans après Françoise.