



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 172, 2003 – 4,
Claudel et Thérèse de Lisieux. L'Intégrale de Paul Claudel au Théâtre du Nord-Ouest,
p. 70-75

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15302-3.p.0078](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15302-3.p.0078)

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

Claudiel poète ? (de la *Cantate à trois voix* à *Poésies diverses*). Série Paul Claudel n° 18. La Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 2003. Un volume de 166 pages.

Le point d'interrogation intrigue, et le maître d'œuvre de cette nouvelle publication collective, Didier Alexandre, ne manque pas de le souligner : dans tout ce qu'il écrit, Claudel n'est-il pas, d'abord et avant tout, poète ? ne donne-t-il pas le nom de « poèmes » même à ses commentaires bibliques, tous en prose et parfois bien prosaïques ? Pourtant, l'éclat extraordinaire de son théâtre a quelque peu éclipsé son œuvre lyrique, moins connue et moins étudiée, ce qui déjà rend utile ce petit volume. Mais surtout, alors que les proses raffinées de *Connaissance de l'Est*, le grand lyrisme des *Odes* et de la *Cantate à trois voix* ou, plus tardivement, la hardiesse et la parfaite ciselure des *Cent phrases pour éventails* recueillent un concert de louanges, les poèmes « religieux » qu'il produit à partir de *Corona benignitatis anni Dei* sont plus diversement jugés, comme si la grande inspiration lyrique s'était éteinte au fil des années. Il était donc nécessaire et intéressant de les revisiter, ce que les présentes contributions s'emploient à faire avec beaucoup de talent.

Fallait-il inclure dans cet ensemble l'admirable *Cantate à trois voix*, comme tente de nous en persuader Pierre Brunel ? Certes, elle est postérieure au *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1907) où Claudel, après la grande libération des *Odes*, s'essaie pour la première fois à ce distique rimé qui va bientôt prévaloir. Mais si les « récitatifs » alternés des trois voix féminines annoncent parfois le retour à la rime et à une certaine isométrie, les motivations et l'effet produit sont, à mon avis, bien différents, et les « *Cantiques* » (que P. Brunel rebaptise avec raison des « airs ») poursuivent, tant dans leur forme que dans leur thématique et leur figuration poétique, les *Cinq grandes Odes*. Mais il aurait été dommage, au nom d'un découpage plus rigoureux, de se priver de cette étude subtile et stimulante, souvent convaincante (Laeta, Fausta, Beata portant en filigrane les mythes de la Sulamite, Cérès et Psyché), parfois plus aventureuse (« la veuve » Beata, à côté de Fausta-Ysé, représenterait l'épouse du poète).

Naturellement, l'épais volume de *Corona* se taille la part du lion (le *Processionnal* constituant une sorte d'esquisse, « prélude d'une série de nouvelles études rythmiques », lettre à Suarès du 8 septembre 1907). Quatre articles sur huit, très riches et parfaitement complémentaires en dépit de quelques recoupements inévitables, lui sont consacrés.

Le plus formel et le plus essentiel me semble être celui de Michel Murat, « Le langage des Saints », qui achève cet ensemble dont l'ordre paraît quelque peu arbitraire. En spécialiste de la métrique, Murat distingue, à côté des poèmes en prose ou en vers réguliers et des petits poèmes orientalisants, deux types de « vers » claudéliens : le premier, jaillissant dès *L'Endormie* dans toute sa singularité prosodique, même par rapport à Mallarmé, Rimbaud ou Verlaine, celui du « grand lyrisme », celui du théâtre ou des *Odes*, segmentation de la parole proférée, « unité respiratoire, musicale, intelligible et psychologique » (lettre de Claudel à Eugène Marsan), conciliant le fond et la forme, mais jouant sur des écarts plus ou moins prononcés (voire provocants) avec la syntaxe ; le second qui s'impose de plus en plus après la résolution de la crise de *Partage de Midi* est ce distique rimé et césuré, tendant à l'isométrie : le vers oscille entre 12 et 24 syllabes, sa longueur habituelle étant de 13 à 18 syllabes, dans un rapport de 1 à 1,5 avec le vieil alexandrin ; les syllabes muettes sont rarement prises en compte. Cette forme souple, associée à la « marche » ou à la « procession », peut d'ailleurs tendre au lyrisme dramatique et retrouver un peu l'imprévisibilité ancienne (comme le passage de « Sainte Thérèse » étudié p. 155-156, qui se souvient précisément de cette crise) ou au contraire se rapprocher de la métrique traditionnelle, dans les « Hymnes strophiques » notamment. En somme, conclut l'auteur sur un habile jeu de mots, ce distique rimé est chez Claudel « une *conversion* de l'alexandrin » (p. 160), nettoyé des « bouchons » et des « chevilles » qu'il lui reprochait.

Mais aussi conversion à une poésie nouvelle, d'inspiration plus directement liturgique. Dominique Millet-Gérard, avec sa grande érudition, montre que ce « Claudel hymnode et séquentiaire » oscille entre résurrection moderne de l'hymne latine, isosyllabique et rimée, cultivée depuis Prudence au V^e siècle jusqu'à Adam de Saint-Victor au XII^e siècle, et celle de la séquence, au vers beaucoup plus libre et plus ample, illustrée notamment par Notker.

C'est davantage au changement d'inspiration que s'attachent les deux autres articles. Jacques Houriez souligne le mélange des tons, « familier et sublime dans *Corona* ». Tournant le dos au style soutenu des *Odes*, Claudel donne dans une familiarité plus amusée qu'irrespectueuse (même si Francis Jammes a pu s'en offusquer) et multiplie les anachronismes. J. Houriez, à juste titre, met cette simplicité en rapport avec les « choses vues » lors du pèlerinage en Terre Sainte de l'hiver 1899 et montre combien cette méditation du cycle temporel est chargée d'allusions à la douloureuse actualité politique de ce début de siècle.

Pascale Alexandre-Bergues, quant à elle, choisit de mettre en lumière « la poésie de la présence » dans cette même *Corona*, intitulant son étude « Chanter tous ensemble ». Certes, le moi du poète reste bien présent, jaillissant parfois ouvertement (dans les « Images et signets » centraux en particulier), mais c'est le plus souvent en tant que fidèle, en tant que pécheur aussi, comme exemple illustratif sans rien d'exemplaire, qu'il prend la parole, et sa contemplation personnelle tend alors à l'identification (avec de fréquents passages du passé du récit au présent de narration, voire au présent du discours). « La pluralité des voix et des figures ne dit pas ici (comme dans le théâtre et les *Odes*) l'éclatement d'un sujet conflictuel, mais l'unanimité et l'harmonie des voix concertantes » (p. 105).

Deux textes sont consacrés aux *Feuilles de Saints* (rien, on peut le regretter, sur *La Messe là-bas*). Celui de Didier Alexandre s'attache à « la restauration du poème long ». Structure d'ensemble plus lâche et plus libre que celle de *Corona* (ou de *La Messe là-bas*) avec comme dans cette dernière, introduction de figures non-canoniques, et même bien peu « saintes » (Verlaine, Jacques Rivière) pour montrer que cette nouvelle poésie religieuse « donne un sens à ce qui semble en avoir perdu ». Dans cette « poésie didactique et morale », l'auteur propose de voir, non une sorte d'épopée fragmentaire, de « légende des siècles » christianisée, mais une « éthopée » proposant à des contemporains désorientés une « feuille de route » injonctive (p. 19-21).

Michel Lioure, quant à lui, se concentre sur les seuls « Poèmes au verso de "Sainte Geneviève" », cette admirable suite de poèmes brefs, « La Muraille intérieure de Tokyo », qui annonce le lyrisme quintessencié et somptueux des *Cent phrases*. Comme la véranda de Fou-Tchéou ou les remparts de Mogador, cette irritante limite s'oppose à la mer libre et infinie. Ces douze poèmes constituent un véritable « Art poétique » où passe déjà ce que Claudel découvre alors au Japon, le sens du permanent dans la nature sous le changement perpétuel.

Il revient à Michel Autrand la tâche, certes plus ardue, de défendre les petits poèmes tardifs de *Visages radieux* (1947) et des *Poésies diverses* recueillies en 1952. L'auteur met toute son ardeur et son ingéniosité au service de ces « petits poèmes du sommeil et de la nuit » qu'il caractérise parfaitement sans peut-être nous gagner tout à fait à leur cause. Il les rapproche des chansons enfantines qui émaillaient les premiers drames, « Au pont du nord » ou « Marguerite de Paris », et voit donc en eux une « retombée en enfance qui sonne comme une montée au ciel » (p. 14). Si juste et jolie que soit cette formule couleur d'*angelus*, ne risque-t-elle pas d'apporter de l'eau au moulin de ceux qui voient dans les dernières œuvres du poète, les marques d'une certaine sénilité ? Bien sûr, ni lui ni moi ne le pensons et lui-même a souvent montré que la veine créatrice du poète est restée féconde jusqu'à ses derniers jours, mais dans ces poèmes-là, autant avouer qu'on ne la sent plus guère.

Signe des temps peut-être, personne n'a entrepris de réhabiliter les *Poèmes de guerre* et autres *Paroles durant la guerre de trente ans*. C'était peut-être une tâche impossible. L'ensemble de ces huit études n'en est pas moins un plein succès, elles nous font mieux comprendre et aimer ce vaste pan de l'œuvre de Claudel, même si nous restons libres de lui préférer *Connaissance de l'Est*, les *Odes* ou les *Cent phrases pour éventails*.

Jean-Noël SEGRESTAA

Coulisses. Hors série n° 2. « Au théâtre aujourd'hui Pourquoi Claudel ? ». Besançon, pufc, octobre 2003, 167 pages.

Nous ne pouvons que nous féliciter de ce numéro de *Coulisses* hors série intitulé *Au théâtre aujourd'hui Pourquoi Claudel ?* – qui pose le problème de la présence de Claudel et, plus particulièrement, celui de la modernité « dramatique » du poète. Ce qui nous est ici apporté, c'est toute la présence concrète, scénique de l'œuvre théâtrale dans son rapport à la réalité contemporaine.

Ce numéro de revue s'ouvre sur une belle mise au point, juste, claire, forte, de la personnalité de Paul Claudel, cette « figure » dont on a pu noter la rigueur conservatrice, comme son envers ainsi cerné par Jacques Houriez : « ce qui a pu séduire, hors des engouements et des désamours, les metteurs en scène, n'est-ce pas cet esprit de provocation et de révolte, rebutant dans la vie, mais fascinant dans l'imaginaire, que l'on découvre dans son théâtre ? Car au-delà des flux et des reflux de la faveur du public, ils ont toujours assuré sa présence sur la scène ».

Michel Lioure rappelle la série des représentations de *Tête d'Or*, depuis sa mémorable création par Barrault en 1959 jusqu'à celle de Claude Buchvald (Bouffes du Nord, 2001), suscitant « des réactions passionnées, de l'émerveillement au dénigrement, de l'enthousiasme à l'exécration ». Les précieuses notes de Claude Buchvald rappellent que « la jeunesse de Claudel engendre la multiplicité de l'être ». Elles mettent l'accent sur l'oralité et le mouvement de l'acteur dans l'espace vide, illustré par André Marcon en *Tête d'Or*. Claude Buchvald voit dans *Tête d'Or* « la révolte du héros tragique contre toutes les inerties » et met l'accent sur le caractère *épique* de l'œuvre : « Ce sera traité comme un conte très ancien avec ses grands récits épiques ».

Pascale Alexandre-Bergues analyse les mises en scène de *L'Échange* depuis 1995, dix depuis celle de Dautremay, et montre que la plupart des artistes choisissent la première version de 1893. Ainsi Jean-Pierre Vincent pour qui la première version est « celle d'un grand poète », la seconde « celle d'un immense écrivain de théâtre qui possédait son art à l'excellence ». Elle montre que tous les metteurs en scène et critiques mettent en lumière l'actualité de l'œuvre, une peinture acerbe du

monde contemporain qui rapproche Claudel de Brecht. Élisabeth Druhle, qui mit en scène *L'Échange* de 1999 à 2002, en divers lieux, insiste sur les fortes unités de temps, de lieu, d'action, et sur une simplicité nécessaire qui permet la réception. Quant à Christophe Rouxel qui ose mêler les deux versions, pour lui, monter la pièce, c'est se poser la question : « comment être au monde quand tout reste à faire ». Stéphane Jouan, lui, place la pièce sous le signe audacieux de « la vibration du vide ». Ce qui n'aurait peut-être pas satisfait Claudel.

Frédérique Toudoire-Surlapierre montre que *Partage de midi* est un des grands succès de théâtre de la seconde moitié du vingtième siècle, et que l'œuvre est paradoxalement du théâtre « autobiographique » : « Mettre en scène *Partage de midi* n'est-ce pas mettre en scène Paul Claudel ? » Elle fait une belle analyse des grandes mises en scène de l'œuvre, celle d'Alain Ollivier (Vitry), de Desarthe (Lausanne), de Rossfelder (Rouen), de Tranvouez (Paris, Cité Internationale), de Daniel Roussel (Montréal). Ubiquité pour *Partage*... Elle rappelle la mise en scène, à la *Comédie Française*, de Vitez qui dit : « l'âme vraiment de ces êtres fictifs est donnée par la forme de leur langage ». La commentatrice montre enfin comment, pour chacun des metteurs en scène, il est important de « laisser ouvert le sens religieux du texte ».

Pour Daniel Roussel, une double nécessité s'impose à la scène : « Pour rendre la sensualité du texte, il faut que l'acteur s'embrace, il faut aussi qu'il respecte le propre de la langue claudélienne [...] Pour lancer ce cri [...], ce qu'il faut orchestrer, c'est le débit du texte, cru, cruel, dru, comique, insolent, implacable, à la beauté immédiate et immortelle. Partition de l'Être, non de l'Avoir ».

Alain Beretta, qui cite les nombreuses mises en scène de *L'Annonce faite à Marie*, insiste sur l'importance de cette pièce pour Claudel (« un des sommets de mon œuvre »). Il s'attarde sur le travail de Pierre Louis en Franche-Comté qui joue *L'Annonce* en tous lieux. Et Pierre-Louis lui-même note la multiplicité des publics qui sont « empoignés » par l'œuvre, « un spectacle pour toutes les saisons » et pour tous les hommes, donc « élitaire pour tous », comme disait Vitez. Catherine Roquefeuille et Jean-Louis Sol ont aussi monté avec un vrai succès *L'Annonce* pour des publics divers et dans des lieux non théâtraux : églises et combles. Pour Sol, *L'Annonce* est « un conte de légende [...] magie et quotidien ».

La question posée par Nathalie Macé-Barbier dans son titre : « La *Trilogie des Coufontaine* : saga mélodramatique ou parabole mystique ? » nous vaut une superbe analyse des pièces et de leurs mises en scène, et du problème soulevé par la troisième pièce *Le Père humilié*, d'accès plus difficile. *L'Otage* et *le Pain dur* connurent les belles réalisations de Maréchal (1995), de Sobel (Gennevilliers, 2001), de Claude Stratz (Genève, 1991-1992), d'Andras Der à Budapest. Quant au *Pain dur*, il bénéficia d'un traitement privilégié. Yersin le monte à Angers et l'œuvre court en Hollande et en Belgique. Mais metteurs en scène et spectateurs sont

moins sensibles au *Père humilié*, à ce que Claudel nomme « le grand débat qui sous la défroque philosophique et historique a été celui de tout le XIX^e siècle » (lettre à Cattai). La *Trilogie* n'a été montée dans son ensemble que deux fois, par Maréchal et par Jean-Paul Lucet en 1989, « date symbolique ».

Une petite note de Colette Tomiche qui monte *Protée* en 1997. Après quoi nous arrivons au morceau immédiat : *Le Soulier de satin* monté par Olivier Py. Antoinette Weber-Caflisch qui connaît *Le Soulier* mieux que personne, donne de l'œuvre et de ses mises en scène une analyse profonde à laquelle je reprocherais seulement de paraître mépriser le travail de Barrault (qu'apparemment elle n'a pas pu voir), et en particulier ce spectacle qui en 1943 bouleversa ceux qui ont eu la chance de l'approcher.

Quant à Olivier Py, il définit ainsi son projet : « c'est cette présence d'une chose éternelle dans une chose mortelle qu'un théâtre de tréteaux opposant l'irreprésentable à la fragilité et à la naïveté de son art, a une chance de faire pressentir [...] Et c'est l'or et le rire qui sont les paradigmes essentiels de notre version ». L'or et le rire, le comique lié à la mort, l'or de la conquête, que reprend l'ornemental de la représentation.

Pascal Lécroart rappelle les innombrables représentations des œuvres de Claudel alliant musique et théâtre. Elles mériteraient tout un livre ! Et il analyse en particulier la représentation de *Jeanne d'Arc au bûcher* donnée à l'Opéra en 1992 dans la mise en scène de Claude Régy.

Antoine Juliens et Pierre Franck, quant à eux, évoquent un Claudel non théâtral à travers la présentation de leur mise en scène respective des Psaumes traduits par Claudel (*La Nuit des Psaumes*) et des *Conversations dans le Loir-et-Cher*. Ils complètent heureusement un numéro de revue exceptionnel, car un objet essentiel pour la compréhension non de l'œuvre seule de Claudel, mais de sa réception dans l'univers contemporain.

Anne UBERSFELD