



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 174, 2004 – 2,
Claudel en Russie, p. 58-76

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15298-9.p.0066](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15298-9.p.0066)

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.

© 2004. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

La traduction de *L'Annonce faite à Marie* par Olga Sedakova : Paul Claudel, *Izveschenie Marii*, Christianskaia Rossia, La casa di Mariona, 1999.

La publication de *L'Annonce faite à Marie* en russe, parue pour la première fois en 1999, a été attendue plus de 70 ans. Car après le grand succès, à Moscou, du spectacle d'Alexandre Taïrov en 1920-1922, cette pièce reste une sorte de mythe théâtral pour les Russes, fondé sur le souvenir de la beauté du spectacle avec de somptueux décors, sons et lumières, du charme de l'interdit. Le mot même de *Mystère* fascinait, et le nom de son traducteur intriguait – c'était le célèbre poète Vadim Cherchenevitch¹, l'ancien futuriste devenu « imaginiste ». Certes, sous le régime soviétique, l'œuvre de Claudel n'a pas eu la chance d'être bien diffusée, mais elle n'a pas été complètement oubliée, ce dont témoignent les travaux des universitaires des années 1970 et surtout des années 1980. Mais il y a eu un problème de fond, celui de trouver un traducteur qui serait en même temps lui-même un poète, capable de maîtriser le texte de Claudel. Olga Sedakova, poète et traductrice, qui avait déjà rendu en russe quelques-uns de ses poèmes², est parfaitement apte à réaliser cette tâche. La parution du fruit de son travail en 1999 est incontestablement un événement. Et pour mieux le comprendre, il nous paraît intéressant de revenir justement aux origines du mythe, car cette publication lui est profondément liée, tout en s'y opposant.

Sedakova choisit la version définitive pour la scène (1948), qui est, évidemment, différente de celle jouée au Théâtre Kamerny où l'on avait pris la version de 1912. À notre avis, ce choix témoigne d'une recherche intellectuelle de la traductrice qui est loin d'être facile. En fait, il ne s'agit pas de restituer tout simplement la dimension chrétienne de la pièce qui avait été jouée en Russie juste après la révolution d'Octobre³. D'ailleurs

1. Le texte inédit de la traduction de Cherchenevitch se trouve à Moscou dans les archives RGALI.

2. Le recueil de vers de Claudel traduits par Olga Sedakova et Marc Grinberg a été publié à Moscou, chez Carte Blanche, en 1992.

3. Ces recherches révolutionnaires ont été finalement éphémères et ont vite abouti à l'élaboration du dogmatisme, mais en ce début des années 1920 il restait encore beaucoup de liberté. À propos de cette mise en scène voir les articles d'I. Malikova (Nekrassova), « Claudel en Russie (1900-1920) », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 127, 1992, p. 4-9 (en français) ; E. Galtsova, « Le

l'aspect religieux n'a pas été ignoré dans ce fameux spectacle soviétique, contrairement à ce qu'on pouvait supposer à distance : les toutes premières tentatives de la construction de la nouvelle idéologie s'appuyaient directement sur des schémas et des termes du discours chrétien. Ainsi, le promoteur de la mise en scène de *L'Annonce* fut-il le ministre soviétique de l'Éducation publique, Anatoli Lounatcharski, qui voyait la nécessité du genre du Mystère... l'appelant « le mystère humain », « le mystère de l'amour », et même « le mystère révolutionnaire ». Ayant détruit l'ancien ordre du sacré basé notamment sur l'Église orthodoxe, le nouveau régime soviétique essayait de construire un ordre nouveau du sacré qui au début a été basé sur une analogie banale avec le christianisme, rien d'étonnant donc dans le fait que le titre de la pièce fut traduit dans le sens strictement évangélique – *L'Annonciation* (*Blagoveschenie*). Cependant, cette renaissance du symbolisme chrétien en dehors de l'Église souffrit d'une simplification abusive : la suppression du quatrième acte fut certes un geste de la censure (ou autocensure), mais surtout elle s'inscrivit parfaitement dans cette logique de la réduction de *L'Annonce* à *L'Annonciation*, c'est-à-dire à la thématique de la résurrection/naissance de l'enfant. Tout approfondissement de la thématique du sacrifice était impossible, dans ce contexte.

Le choix de la version définitive ne permit pas seulement à Sedakova d'éviter une fausse concurrence avec Cherchenevitch ; elle essaie de suivre jusqu'à la fin Claudel dans ses réflexions sur le sacrifice de Violaine. Elle ajoute en annexe sa traduction du quatrième acte de la version de 1912 pour montrer au lecteur la grande évolution de la pensée de Claudel.

Dans sa préface¹, Sedakova rappelle que la position spirituelle de Claudel à son époque était une sorte de « défi lancé à son contexte culturel » et que « son traditionalisme était plus excentrique qu'une simple volonté d'épater »². Et elle essaye de traduire justement ce caractère très difficile de l'engagement catholique de Claudel. Ayant tracé, toujours dans sa préface, l'évolution de la pièce, à partir de *La Jeune fille Violaine*, Sedakova analyse la quête de Claudel comme une tentative de saisir le sens sacré des actions de Violaine, au point d'écarter une certaine humanité. Elle entre en discussion avec son auteur, à ce sujet. Nous savons, d'après les témoignages de Claudel, que, dans sa version définitive pour la scène, il a considérablement développé le rôle de Mara,

pièces de Paul Claudel en Russie (dans les années 1910 et 1920) », *Cahiers d'histoire culturelle*, Tours, 2001, p. 75-98 (en français) ; A. Babin, « Paul Claudel par Picasso et les artistes du Théâtre Kamerny », *L'Avant-garde russe et le théâtre*, Saint-Petersbourg, Dmitri Boulanine, 2000, p. 289-303 (en russe).

1. Voir dans ce bulletin la traduction de cette préface p. 51-57.

2. O. Sedakova, Préface de la traductrice, dans : Paul Claudel, *Izveschenie Marii*, Christianskaia Rossia, La casa di Mariona, 1999, p. 3.

considéré comme absolument indispensable au plein sacrifice de sa sœur, et la traductrice le sait aussi. Mais le sens suprême du texte, d'après Sedakova, est dans l'idée de la Justice qui s'accomplit dans la fin cruelle de la pièce. Et ce qui nous paraît très révélateur, dans l'explication de Sedakova, c'est qu'elle avoue elle-même sa propre difficulté à accepter le dénouement de la pièce, en tant que la réalisation de cette Justice¹. Cet aveu nous paraît très pertinent quant à sa manière de traduire le texte de Claudel : elle n'essaie pas d'y voir des solutions faciles et tout de suite acceptables, mais elle y cherche des points de résistance, n'ayant pas peur de rendre en russe une certaine bizarrerie apparente des mots et des phrases.

Sedakova ne veut pas de la beauté traditionnelle du texte qui caractérisait la traduction de Cherchenevitch. Elle insiste sur le côté parfois « incorrect », « bégayant » et souvent trop complexe de l'expression des personnages de Claudel. Et dans sa traduction elle n'essaie pas d'éviter des répétitions, des inversions parfois abusives de la syntaxe, des expressions un peu trop directes à la limite d'une certaine « crudité », d'abondants mots-outils. Mais toutes ces incongruités servent, à son avis, à focaliser l'attention du lecteur « sur le point central de la phrase »², au cœur de la sémantique, correspondant ainsi aux constructions syntaxiques de Claudel.

Consciemment ou non, Sedakova suggère ainsi le fil conducteur de son travail de traductrice – pour elle-même il y a dans ce texte quelque chose qui résiste, et elle traduit au fond cette résistance même du texte.

C'est tout le problème du rythme claudélien qui se pose. Rappelons que Cherchenevitch a transposé le texte en prose rythmée, en essayant de garder ce rythme iambique dans presque tout le texte, très musical et agréable, qui ressemble souvent aux vers. Cette manière esthétique correspondait à toute une tradition russe de la traduction des grands classiques de théâtre, comme Shakespeare ou Goethe, et était bien adaptée à l'attente du public qui saisissait immédiatement le côté solennel et élevé du discours (et cette tradition demeure jusqu'à nos jours). Sedakova est loin de rechercher cet effet. Elle aussi est obligée d'opérer une transposition, mais elle le fait autrement. La respiration de la phrase de Claudel est considérée par Sedakova comme ressemblant aux « ondes rythmiques » séparées par des pauses elles-mêmes portant du sens, la parole pathétique devient une sorte d'hymne antique.

Ainsi, en renonçant à la beauté superficielle, Sedakova renonce intentionnellement à faciliter la réception du texte. Et, pour cela, elle a au moins deux raisons : la complexité de la poésie de Claudel dans le contexte français qui est doublée, et renforcée, par l'absence de textes ana-

1. *Ibid.*, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 13.

logues dans la tradition russe. C'est elle, en tant que poète, qui doit inventer cette tradition. Et elle le fait en transgressant son propre talent de poète lyrique qu'elle met au service de la création d'un texte tout à fait autre, à la limite du « bizarre », de « l'étrange », comme elle l'avoue elle-même, d'une altérité absolue.

Le texte de Sedakova est volontairement difficile, il est écrit en une langue étrangère, mais on n'a pas l'impression que c'est un calque du français : c'est un tout autre langage. Cherchenevitch essaye de rendre la langue transparente et poétique, Sedakova la recrée autre. Elle choisit la dernière version, la plus simple et dépouillée, pour la rendre complexe. Et cette complexité est finalement indispensable au lecteur qui est obligé de faire constamment un effort intellectuel pour pénétrer le sens du texte. Sedakova ne veut pas que son lecteur accepte tout de suite sa manière de traduire. Elle lui fait subir des épreuves, en commençant par le titre, très problématique, répugnant à la limite, qui, en russe est un mot bureaucratique signifiant « l'avertissement » ou « l'avis » (*Izveschenie Marii*). Déjà, par cette provocation, Sedakova appelle son lecteur à réfléchir et peut-être à protester. Mais finalement au cours d'une lecture lente et attentive, son texte se révèle très persuasif, et nous voilà vraiment engagés ensemble avec Claudel dans sa difficile quête.

Sedakova a fait une traduction qui égale presque le génie du texte de Claudel. Au fond ce ne sont pas les mots qui renseignent le spectateur, mais leur étrangeté même ; les mots créent d'eux-mêmes une atmosphère mystique, et ce mysticisme n'est pas d'une beauté mystérieuse. C'est l'horreur du sacrifice. Et cette horreur conduit à une autre beauté, celle, suprême, qui est spirituelle.

Eléna GALTSOVA

* *

Protée et L'Ours et la Lune, deux traductions en quête de publication.

La traduction russe de *Protée* et de *L'Ours et la Lune*, deux farces lyriques de Paul Claudel (accompagnée d'une introduction et d'une notice historique, littéraire et théâtrale) est terminée depuis longtemps mais elle n'a jamais vu le jour. Il paraît important que les drames de Claudel soient présentés pour les nouveaux lecteurs et hommes de théâtre dans l'ensemble de leurs principes esthétiques. Claudel était un auteur compliqué même pour ses contemporains. Un siècle après, et en tenant compte de la grande différence des cultures et des langues, il serait difficile de s'attendre à une perception spontanée. Une étude des sources mythologiques de *Protée* contribuerait à lier ce drame des satyres d'une part à la riche tradition d'interprétation de l'héritage antique¹ en Russie (tout d'a-

1. L'auteur de ces lignes a déjà fait une communication sur ce thème (« Le drame des satyres au XX^e siècle : *Protée* de Paul Claudel ») au colloque international « L'antiquité au théâtre moderne » (Moscou, novembre 2003).

bord par les poètes et penseurs symbolistes contemporains de la composition de la pièce par Claudel) et d'autre part, au drame mythologique français du XX^e siècle, bien connu chez nous. Il est encore plus significatif de montrer l'originalité de *Protée* dans le contexte de l'histoire du théâtre, en décrivant son destin scénique plein de croisements surprenants et de pertes.

De plus, *Protée* tient une place à part dans le processus d'assimilation de l'œuvre de Claudel dans notre pays. Jusqu'aux années 1980, ce fut l'unique pièce de Claudel publiée en traduction russe (toutes les autres, dès 1900-1920, restèrent inédites).

La traduction d'Alexandre Movchenson (1895-1965), homme de lettres, historien de théâtre et de ballet, parut en 1923 à Petrograd (5000 exemplaires furent édités par « Mysl »). Elle aurait été destinée au Théâtre de Chambre de Moscou, mais la mise en scène d'Alexandre Taïrov, annoncée en 1921, n'eut pas lieu, pour des raisons obscures, et fit partie de la longue liste des représentations manquées de cette pièce de Claudel. Cependant la préface du livre ne contient aucune trace de collaboration avec le théâtre. En présentant la pièce, Movchenson indique les principaux éléments de la biographie de Claudel, « un des plus grands poètes et penseurs de la France moderne » mais évite la moindre allusion au côté religieux de son œuvre, ce qui était bien compréhensible pour l'époque. Il met l'accent sur les qualités scéniques de *Protée*, ses « jeux de théâtre » ingénieux et le fait que « certaines apparences et personnalités sont brossées avec un art magnifique »¹.

Cette première traduction russe de *Protée*, aussi exacte que possible, reste toujours importante d'un point de vue historique, bien que le langage ait en grande partie vieilli. Il semble impossible de la faire entendre sur la scène d'aujourd'hui. Movchenson comprit le texte de Claudel comme de la prose et ne tâcha, selon son propre aveu, que de « maintenir les accents principaux et la structure de la phrase, garder l'intonation de la parole »² ; du point de vue rythmique et sonore, sa traduction n'a guère d'équivalence avec l'original, la poésie en est presque imperceptible.

En ce qui concerne la nouvelle version, l'objectif principal était de révéler le caractère poétique de la pièce et toute sa richesse métaphorique, en gardant à l'esprit que le langage de *Protée* était un peu simplifié par Claudel lui-même, comparé au verset de ses autres grands drames. En utilisant une sorte de vers blanc, avec l'accentuation iambique, on essaie de rendre le rythme de la longue phrase claudélienne plus compréhensible pour l'oreille russe. Les traducteurs qui viennent d'entreprendre

1. A. Movchenson, « Ot perevodtchika », in *Klodel Pol Protey*, Petrograd, 1923, s. 7.
2. *Ibidem*.

ce travail proposent des méthodes différentes ; comme il n'existe pas encore de publication de référence, ils peuvent tenter l'expérience¹.

Si *Protée* a déjà eu quelques échos dans la culture russe, l'autre farce lyrique de Claudel, *L'Ours et la Lune* n'en a eu aucun, ce serait une rencontre avec une œuvre inconnue. Cette pièce écrite pour le théâtre de marionnettes pose certains problèmes de commentaires, à cause de son arrière-plan biographique². Bien que le texte soit plus simple, la traduction exige une certaine virtuosité pour restituer le mélange des répliques en prose et des lignes rythmées de la Lune...

Ce petit livre n'a trouvé ni éditeur ni lecteur. Mais il a donné à son traducteur l'occasion inappréciable d'approfondir ses connaissances de l'œuvre de Claudel.

Inna NEKRASSOVA

* *

*

Paul Claudel, *Une goutte du miel divin : Prose, vers*, traduit par Anna Kurt et Anna Raïskaïa, avec une préface du père Gueorgui Tchistiakov, éd. M., Université orthodoxe pour tous fondée par Alexandre Men, 2003, 196 pages avec illustrations³.

Ce livre comble un vide dans le paysage littéraire russe. Conçu avant tout pour donner un aperçu de la pensée religieuse de Claudel, il présente aussi ses réflexions sur l'art en général et la poésie plus particulièrement. Les deux traductrices ont pris pour point de départ le recueil *Pages de prose* présenté par André Blanchet chez Gallimard (1946). Nous y retrouvons les parties : « Le poète devant l'univers », « Portraits littéraires » (Dante, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Péguy, Jammes), « L'art et les artistes », « Religion » (intitulée « Foi »). Elles y ont ajouté quelques *Réflexions sur la poésie* (Gallimard, 1963), des extraits de *Connaissance de l'Est*, mais aussi des traductions poétiques comme « L'Esprit et l'Eau » tiré des *Cinq grandes Odes*, le « Cantique de Mesa » extrait de *Partage de Midi*, et quelques autres.

En Russie, ce livre fait découvrir non seulement le poète croyant mais plus largement le penseur religieux ; Claudel voit Dieu dans et à travers le monde perçu dans son unité fondamentale, dans sa vérité. Voilà ce que le poète a pour tâche de dévoiler, cette « sainte réalité » partout présente qu'il est prêt à reconstituer si besoin est pour mieux la

1. Il existe une autre traduction russe de cette pièce, de Margarita Dvinina-Bertrando, elle aussi inédite.

2. J'exprime ma gratitude à Monsieur Michel Autrand pour son aide précieuse dans ce domaine.

3. [Klodel' Pol', *Kaplja bo estvennogo meda : Proza, stixi*. Per. s fr. Anny Kurt i Anny Rajskoj ; Predisl. O. Georgija Cistjakova. M. : Izd. Obscedostupnogo pravoslavnogo universiteta, osnovanogo protoiereem Aleksandrom Menem, 2003, 196s., il.]

mettre en évidence, en plongeant, tel un travailleur de force, jusqu'au « fond de l'infini pour trouver du nouveau ».

De même que le saint se retire solitaire, « non pour quitter le monde, [...] mais brûler en prière »¹, de même le poète se met en écriture non pour s'extraire du réel mais s'y engouffrer au plus intime comme dans une pâte vivante. La réalité pour le poète, c'est sa nourriture, son pain quotidien, telle l'Écriture pour le chrétien : « il faut l'habiter, il faut l'emmagasiner en nous, il faut dormir et se réveiller avec ». Une fois l'« épouvantable virus » introduit, « il s'agit de dire oui ou non », risquer la mort ou au contraire se laisser absorber et « remplir » par lui, dire cette « transformation de la chair et de l'âme »². Cela conduit à la joie, car « la joie et la vérité, c'est la même chose ».

C'est le parti qu'a pris Claudel et que redit ce livre.

Le lecteur russe prend aussi connaissance d'éléments biographiques de Claudel, le poète qui raconte son « Pays », mais qui surtout relate cet élément fondateur, sa conversion à Noël 1886. Son attachement à la Vierge Marie, la Mère de Dieu et la Mère de tout nouveau converti ne peut que le rendre plus proche du cœur des Russes.

Sur les huit illustrations centrales, six le représentent peint, photographié ou sculpté à différentes périodes de sa vie (évoquant ainsi le nom de Camille), tandis que les deux dernières insèrent dans son itinéraire spirituel Notre-Dame de Paris, avec la plaque commémorative de sa conversion, et la Sainte-Chapelle et ses vitraux.

L'universel du catholique ou la vérité de l'orthodoxe se rejoignent dans la contemplation du monde, sa préhension dans l'intime de chacun. Car le Russe se place naturellement face au monde et à la beauté de la nature, et là, devant l'univers et son Créateur, la tradition culturelle lui fait exprimer à la fois humilité et gratitude. L'art est dans le même temps contemplation et sentiment de participation à la création, en cet instant où se fondent le cœur, l'âme et l'esprit, ces mots si fréquemment et couramment employés dans le quotidien des Russes. Et que dit Claudel du « travail de Dieu » ? « C'est l'esprit qui en veut au cœur par le travail de l'intelligence »³.

Il existe en Russie une illustre tradition de traduction de la poésie française, par les plus grands noms de la poésie russe, depuis Pouchkine (et même avant). Volochine, Brioussov, Pasternak, Tsvetaeva sont au-

1. M. Volochine, in *Saint Séraphim*.

2. Claudel, *Introduction au « Livre de Ruth »*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938, p. 108 et « Kaplja bo estvennogo meda... », p. 127 (écrit à Brangues le 15/9/37 ; certaines phrases sont étonnamment semblables aux mots écrits sous la « dictée » de l'Esprit par Marthe Robin, non loin de là : « Emplissez tous les cœurs de vos dons multiples et précieux, [...] Remplissez le monde de votre plénitude. Absorbent notre humaine substance dans le mystère de votre divine unité. » (26/5/39, Châteauneuf-de-Galaure).

3. Claudel, *Introduction au « Livre de Ruth »*, *op. cit.*, p. 109 et « Kaplja bo estvennogo meda... », p. 128. En traduction, cela donne mot à mot : « L'Esprit divin lui-même se précipite dans le cœur, en passant par les voies de la raison ».

tant de noms prestigieux que le lecteur russe associe à nos poètes. Les poèmes de Baudelaire et de Verlaine, par exemple, sont connus dans plusieurs traductions qui ont été comparées pour le choix des mots ou des sonorités. Les portraits littéraires présentés dans cet ouvrage ajoutent ainsi un regard nouveau sur un matériau familier. Quant à Francis Jammes et Charles Péguy, ils font partie de ces auteurs – surtout Péguy – que l'on découvre actuellement. Dante, lui, reste en poésie la référence la plus universelle.

Mais la poésie n'est pas en Russie réservée à une élite, c'est un sentiment de connivence immédiate, que chacun éprouve, avec tout ce qui l'entoure. C'est le temps et le lieu de la respiration individuelle, existentielle. Comme la vague qui vient battre contre le rocher. Au siècle du collectivisme, la poésie restait du domaine du ressenti individuel, elle demeurait le lieu où chacun pouvait se situer face à la création et y participer. Elle a ainsi rempli le vide du transcendant : l'idéologie n'avait rien à mettre à la place de la beauté et de ce lien personnel de chacun avec le monde ; et donc quand Claudel appelle cela la religion, les Russes le comprennent immédiatement.

Et nous, nous comprenons ce qui nous restait mystérieux, comment après un siècle de déchristianisation autoritaire, les Russes avaient pu retrouver si facilement le chemin de la religion ; l'explication souvent avancée des grands-mères relais de la foi¹ n'était pas suffisante, et le pouvoir des icônes discutable, et voilà Claudel qui nous donne une explication psychologique et philosophique. Ce livre vient vraiment à point.

« Sauvez-moi, mon Dieu ! », l'exclamation est récurrente chez le poète français et les deux mots russes « Spasi, Boje », retraduits de Claudel, reprennent alors toute leur signification, le sens profondément enfoui dans la langue, dans le « spasibo » (« merci », en russe) répété plus de vingt fois par jour, mais que beaucoup avaient perdu, chant de gratitude tourné vers le Seigneur pour les merveilles du quotidien.

La brutalité de la phrase de Claudel ne peut passer dans une langue aussi concrète que le russe sans être interprétée, et nos deux traductrices le font à chaque instant. Conformément à la tradition russe, pour plus de sincérité, elles ont opté pour le tutoiement à Dieu, mais en gardant la majuscule de l'apostrophe. Réagissant en fonction des images véhiculées dans leur langue, elles les ont parfois déplacées, par exemple dans la phrase « Je ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil, passées au filtre et à l'alambic... », considérant peut-être que les moissons font trop surgir à l'esprit les énormes engins soviétiques, ou que la distillation d'alcool n'appelle pas les mêmes références. Mais

1. Le Père Tchistiakov, auteur de la préface du livre, a durant les années de la perestroïka particulièrement mis en évidence le rôle des grands-mères russes, « les babouchki », dans la transmission de la foi.

dans les poèmes, elles ont gardé le rythme du verset claudélien, l'ampleur de ses phrases. Le « Cantique de Mesa » de *Partage de Midi* brûle du lyrisme de l'original et dans la supplique finale : « C'est pourquoi reprenez-moi et cachez-moi, ô Père, en votre giron ! », l'invocation « Otche » renvoie à la grande prière du « Notre Père », tandis que le « rodnoe lono » donne de Dieu une image maternelle¹.

Les extraits choisis offrent de Claudel une lecture vivante et actuelle, l'ensemble fait preuve d'une grande intelligence spirituelle et poétique.

Catherine BRÉMEAU

* *

Origine d'une œuvre. Mémoire d'un pays. Camille et Paul Claudel. Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie d'Amiens. Centre départemental de documentation pédagogique de l'Aisne. Amiens, 2003. Coordonné par Madeleine Rondin et Marie-Victoire Nantet.

Un siècle exactement, date à date, sépare Lucile et François-René de Chateaubriand, de Camille et Paul Claudel. Les cadets connaîtront l'exil, forcé pour l'un, volontaire pour l'autre, les honneurs de la carrière diplomatique, la gloire littéraire, tandis que la vocation artistique des aînées sombrera dans le gouffre de la folie. Troublant parallèle des destinées, même attachement dans l'enfance du frère cadet pour la sœur aînée, même empreinte des lieux de l'enfance. Le sinistre château de Combourg n'a rien à envier à l'austère Villeneuve. Nous sommes loin du « vert paradis des amours enfantines ». « Frères d'une grande famille », Lucile et « René » dans la forêt de Brocéliande, Camille et Paul dans les bois de Coigny se rejoignent dans la même exaltation.

Ce sont ces liens mystérieux qui unissent une œuvre et le terroir de l'enfance que se propose d'interroger l'ouvrage *Origine d'une œuvre. Mémoire d'un pays. Camille et Paul Claudel*, préfacé par Jacques Parsi et coordonné par Madeleine Rondin et Marie-Victoire Nantet et qui rassemble de nombreuses contributions dues à d'éminents claudéliens bien connus des lecteurs de ce bulletin.

Dans une première partie, Madeleine Rondin nous guide dans le pays Tardenois, « dernière ondulation du bourrelet de la Marne », « entre la craie de Champagne et le grand labour soissonnais ». Elle égrène la litanie « des cent villages aux beaux noms ».

*Cramaille Craonne Igny
Ivors Braine Bruyères
Saponay la Ferté Fère
Arcy Combernon Coigny*

1. L'expression est le plus souvent traduite par « le sein, les entrailles » ; « Poètomu voz'mi menja, Otce, i poskorej v rodnoe lono sprjac' ! »

arrivent comme un écho de la ballade du *Conscrit des cent villages* de la Diane française :

J'emmène avec moi pour bagage
Cent villages sans lien sinon
L'ancienne antienne de leurs noms
L'odorante fleur du langage

Pays de la glaise et du grès, il faudrait toute la finesse d'un Gaston Bachelard pour évoquer cette dialectique du « mou » et du « dur ». Claudel n'a-t-il pas osé évoquer dans les *Conversations dans le Loir-et-Cher*, « la merveille de la boue » ? Mais il se fait aussi « rêveur de roche ». Le grès fascine Claudel comme il a fasciné Hugo qui écrivait dans *Alpes et Pyrénées* :

Le grès est la pierre la plus amusante et la plus étrangement pétrie qu'il y ait. Pas d'apparence qu'il ne prenne, pas de caprices qu'il n'ait, pas de rêves qu'il ne réalise, il a toutes les figures, il fait toutes les grimaces, il semble animé d'une âme multiple [...] L'antiquité, qui aimait les allégories complètes aurait dû faire en grès la statue de Protée.

Dans la seconde partie, les contributions peuvent être rangées sommairement en deux groupes. Les unes relèvent de l'évocation biographique, les autres se concentrent sur l'analyse littéraire.

Du côté de la biographie, Alain Beretta trace un portrait émouvant de Louis-Prosper Claudel, il évoque les relations pudiques du père avec son fils qui passent tour à tour de l'inquiétude à la perplexité pour enfin finir par la fierté et l'admiration inconditionnelle :

En te lisant, je me sens transporté, je sors, je marche dans la grande allée du jardin bordée de fleurs qui embaument, je m'y promène en ruminant cette délicieuse nourriture qui réchauffe mon vieux cœur, mon sang congelé.

À défaut d'être illuminé par la foi, c'est dans la lecture des œuvres de son fils que le vieux père trouve réconfort et consolation dans ses derniers jours.

Xavier de Massary s'attache dans son article « La famille Claudel à Villeneuve-sur-Fère » à évoquer les ancêtres maternels de Claudel et dresse un tableau du Tardenois dans sa réalité géographique physique et humaine.

Enfin la figure de Camille est évoquée par un choix de lettres introduit par Bruno Gaudichon et Anne Rivière, précédé d'une analyse de la langue et du style de Camille due à Michel Autrand. Pour Michel Autrand « l'écriture d'instinct » de Camille présente des caractères communs avec celle de Paul : « Comme lui, elle écrit Claudel ».

L'étude de Michel Autrand nous conduit tout naturellement aux autres contributions qui portent sur l'analyse littéraire.

Marie-Victoire Nantet, dans « *Le poète est l'homme qui parle à la place de tout ce qui se tait autour de lui* » élargit l'horizon à une « géopoétique » qui englobe dans une mythique et mystique « Forêt d'Ardenne » shakespearienne, l'Île de France de Gérard de Nerval, les Ardennes de Verlaine, et le Tardenois de Claudel. Elle voit le poète, face à la réalité, soumis à une double tentation : illusion d'un passé à êtreindre, allusion à on ne sait « quelle ultériorité tantalissante ».

Debout parmi l'espace, nous avons, à chaque main,
Une mélancolie désespérée, une noire fable de mystère !
Préparant la terre comme une sépulture, l'immense ensevelissement
des graines.

Le registre funèbre du vocabulaire de ce dernier verset tiré de *L'Otage* ne doit pas nous faire oublier de lire le dernier mot. Comment ne pas entendre ici comme une préfiguration de l'épithaphe de Brangues ?

Marie-Victoire Nantet montre le frère et la sœur pris dans cette oscillation entre le désir de partir et le besoin de revenir. Seul Paul finira par y échapper, tandis que Camille recluse rêve « de se retrouver au coin de la cheminée de Villeneuve » comme pétrifiée dans l'une de ses dernières œuvres : « Femme assise devant la cheminée ».

C'est vers l'Est, vers les Vosges, que Gérald Antoine dans « Langue et terroir chez Paul Claudel » nous invite à nous tourner pour évoquer « les rapports entre la terre, le milieu et l'artiste et nous montrer (démontrer ?) par un choix judicieux de citations que les faits et les textes mêmes viennent démentir le prétendu pouvoir d'engendrement attribué au terroir sur l'œuvre. Pour Gérald Antoine, il importe de remonter « au patron essentiel », que le poète porte avec lui, « lequel se situe au-delà du terroir et de toute circonstance ».

Pascale Alexandre-Bergues dans « Connaissance de Villeneuve » revient sur le thème de la tension entre le besoin d'ancrage et le désir de fuite. Elle s'intéresse plus particulièrement aux textes « autobiographiques » et nous montre que Villeneuve apparaît rétrospectivement pour Claudel à la fois comme un paradis et un enfer, comme le creuset de sa double vocation poétique et religieuse. La « connaissance de Villeneuve » devient comme le « résonateur » d'une « connaissance de soi ».

Michel Lioure, pour sa part, évoque la présence du paysage de Villeneuve dans le texte et le décor des premiers drames de Claudel, un paysage plus souvent hivernal fait de pluie et de vent. Mais Michel Lioure note qu'il arrive à Claudel d'offrir un aspect plus aimable, lorsqu'il évoque « la saison chaleureuse », « les chars chargés de gerbes et de fleurs », « l'odeur du blé qui fait le pain ». Mais Claudel n'a pas seulement emprunté à son pays natal des éléments matériels, il y a trouvé une part de son univers moral, de sa vision du monde.

Tête d'Or. À 20 ans du haut de Chinchy regardant derrière le Géyn cette large vallée qui s'ouvre vers Paris et le soleil couchant. Ce désir de possession de l'Univers que j'ai réalisé.

Enfin avec Michel Malicet nous quittons le Tardenois pour le Valois. Sur le trajet de Paris à Villeneuve, vers les années 1885-1893, le jeune converti Claudel découvrait les vitraux de la Ferté-Milon. Soixante ans plus tard, une excursion à la Ferté-Milon donne naissance à un nouveau commentaire de l'Apocalypse, intitulé *Les Vitraux de la Ferté-Milon*, texte qui vient s'ajouter à « cette montagne d'écriture » consacrée au livre de saint Jean commencée dans les années 30.

Grâce à ce recueil, « ce pays qu'en auto on traverserait sans le voir », deviendra à jamais le pays de Paul et Camille Claudel. Mais ce recueil nous rappelle aussi qu'il n'y a pas plus de Génie des lieux que de Génie de la langue, le Génie appartient seul aux artistes et aux poètes. La vérité géographique s'efface devant la création poétique.

René SAINTE-MARIE PERRIN

* *

Marie-Anne Lescourret, *Claudel*, Flammarion, « Grandes biographies », 2003.

On se souvient de la boutade (tirée de *L'Épée et le Miroir*) que Gérard Antoine avait eu l'élégance, naguère, de placer en épigraphe de son *Paul Claudel* : « les biographies, toujours si bêtes... » Il faut croire que la corporation est peu rancunière, car les biographes n'ont pas boudé Claudel, depuis Louis Chaigne jusqu'à Marie-Josèphe Guers et Gérard Antoine, justement, sans parler de travaux importants (Henri Guillemin, Gilbert Gadoffre...) portant sur tels ou tels épisodes de cette longue vie. Il est vrai que le parcours terrestre de Claudel a de quoi éveiller l'intérêt : il ne manque ni de diversité, ni de romanesque. Une conversion, des voyages, un adultère, plusieurs chefs-d'œuvre, une sœur illustre, des ambassades... il y a bien là la matière d'un de ces gigantesques volumes en huit ou neuf cents pages dont les Anglo-Saxons se sont fait une sorte de spécialité, et que nous n'avons toujours pas. Gérard Antoine, dernier en date en 1988, revendiquait le mérite d'avoir fait une biographie « dépouillée » ; c'était laisser la porte entrebâillée aux minutieux friands de détails, frivoles ou pas, aux gourmands d'exhaustivité, à tous ceux qui voudraient, comme dans un conte de Borgès, faire la carte aussi grande (ou presque) que le territoire.

Disons-le tout de suite : la nouvelle biographie que signe Marie-Anne Lescourret ne comble pas cette attente. Ce n'est pas qu'elle soit maigre : 550 pages, ce n'est pas rien. Pourtant, les lecteurs assidus de Claudel et les abonnés du *Bulletin* y apprendront sans doute peu de choses ; ils y trouveront peu d'informations qu'ils n'aient déjà lues ailleurs.

Ils y trouveront par contre un ton auquel ils ne sont pas, probablement, accoutumés. Passer de Chaigne, par exemple, à Lescourret, c'est un peu passer du Guide Bleu au Guide du routard, de la componction respectueuse et dévote à la désinvolture qui prend le lecteur à témoin que l'on s'est heureusement affranchi du respect transi d'autrefois envers « les grands auteurs ». Certains s'offenseront de cette façon d'évoquer les « béguins » de Claudel, de le peindre en « père peinard », en « petit consul tellement dévoué » (l'humour, oui, pourquoi pas ? mais la condescendance...), ou en « vieux poète rondouillard », ou en « ambassadeur rondouillard » (encore...) tandis qu'il arrive à Camille d'être une « rombière » et que le père de Reine cherche à « caser » ses filles... Soit. Après tout Claudel lui-même n'aimait guère le respect confit (*amor nescit reverentiam*, disait-il, citant saint Bernard) et il n'y a pas là de quoi fouetter un chat : c'est la signature de l'époque, affaire de marketing, aussi, une certaine façon de chercher à *plaire* : surtout ! surtout ! ne pas faire universitaire... Et il est vrai aussi que cela ne marque aucune hostilité de fond à l'égard de celui qui se trouve être la cible de cette ironie bienveillante : cela, en tout cas, n'a pas empêché Marie-Anne Lescourret de lire Claudel, souvent avec sympathie, parfois avec enthousiasme, ni de rendre compte, en plusieurs endroits, de ses œuvres, ce que d'autres biographes se dispensent souvent un peu vite de faire.

Non : le plus gênant n'est pas dans le ton, il est dans les erreurs dont ce travail est constellé. Plusieurs de ces bévues ne sont peut-être, on veut le croire, que des lapsus : ainsi Boisson-Rouge pour Buisson-Rouge (p. 30) ou un certain événement qui serait survenu le 25 décembre 1888 (p. 159), et non 1886, comme le bruit en courait unanimement jusqu'alors. Ce qui jette le trouble, tout de même, à propos de ce dernier exemple, c'est que le décompte qui suit (douze ans jusqu'en 1900, calcule l'auteur) semble exclure l'hypothèse d'une simple erreur d'écriture. Détails, bien sûr ; mais un détail après un autre, de la première communion qui n'eut pas lieu en 1873 (p. 33) mais en 1880, ce qui est plus conforme aux usages, jusqu'aux funérailles qui ne furent pas nationales (quoi qu'en dise l'auteur p. 513) la confiance du lecteur est mise à rude épreuve... Le lecteur, au demeurant, se surprend encore à broncher pour d'autres raisons. Parlant du départ pour la Chine, en 1895, la biographe commente : « C'est le moment où grâce à des savants tels Edgar Quinet ou Victor Cousin la connaissance de l'Orient passe de l'exotisme de paravent à la philologie » (p. 139). Est-ce jouer les pions que de trouver la chronologie un peu lâche, et le « moment » largement taillé ? En 1895, Quinet est mort depuis 20 ans, Cousin depuis 28 ; le *Génie des religions* du premier date de 1843... On ne s'y attarderait pas si l'on n'éprouvait un sentiment comparable en d'autres occasions, et tout spécialement dans le chapitre consacré au « fait alpha », c'est-à-dire à l'illumination de Noël 1886 : après quelques pages qui traitent de l'événement avec tact, tout en préservant la distance critique nécessaire vis-à-vis du trop

fameux récit de 1913, suit tout un développement sur « la mode actuelle de se convertir » et sur le « contexte social et politique » qui au lieu de se concentrer sur les années quatre-vingts, comme on s’y attendait, nous mène à grandes guides de 1870 jusqu’en 1926 : c’est dire que l’adjectif *actuel* prend un sens au moins incertain, et que le contexte dont il s’agit ne peut plus recevoir la fonction élucidante et explicative qui semblait devoir lui revenir.

Certaines erreurs enfin sont de véritables contresens. Quand Marie-Anne Lescourret prête à Mallarmé les « mains de blanchisseuse » que l’auteur d’*Hérodiade* avait vues au bout des manches d’Arthur Rimbaud (p. 66), on fait la grimace et on passe. Mais quand, deux pages plus loin, et sur la foi d’une citation hâtive de *Crise de vers*, elle attribue à l’auteur de ce texte une « détestation » de Hugo que ces lignes n’impliquent nullement, et qui est démentie, d’ailleurs, nous le savons, par divers témoignages, dont celui de Claudel lui-même ; quand elle fait de cette jalousie supposée le point d’appui d’un exposé de poétique au terme duquel, page 68, nous sommes invités à conclure que le cœur du projet de Mallarmé fut tout bonnement de « tuer le père poétique et de saper l’alexandrin », une conclusion s’impose : à force d’aller vite, et de jouer les esprits forts, on finit franchement par dire des bêtises.

Claude-Pierre PEREZ

* *

Mauriac-Claudel. Le désir de l’infini. Colloque de l’Association Internationale des Amis de François Mauriac au Sénat et en Sorbonne, 24-26 octobre 2001. Actes réunis par Jean-François Durand, Paris, L’Harmattan, 2003.

« Une comparaison Mauriac-Claudel se heurte de prime abord à des difficultés évidentes, car l’on est en présence de deux tempéraments au fond puissamment contrastés, de deux sensibilités, et dans un même christianisme partagé, d’accents, de tonalités, de choix différents » avoue Jean-François Durand (p. 121). C’est pourtant ce qu’il proposait à l’Association Internationale des Amis de François Mauriac auxquels s’étaient joints nos quatre plus éminents claudéliens : Dominique Millet-Gérard, Didier Alexandre, Michel Lioure et Michel Autrand.

Deux fortes interrogations structurent la réflexion des participants, non sans échos de l’une à l’autre, que le programme d’ensemble intitulait « Poétique du christianisme » et « Le désir et l’infini » ; et c’est Dominique Millet-Gérard qui ouvre le feu en plongeant d’emblée dans une question essentielle : la christologie des deux croyants. Et la théologienne de reconstituer le dialogue, mêlant théologie et esthétique, des écrivains sur « La figure du Christ » comme serviteur souffrant. La réflexion de Bernard Swift sur « Claudel et Mauriac témoins du symbolisme » rebondit ensuite sur l’esthétique des deux écrivains et permet de préciser com-

ment ces deux personnalités « prisait leur indépendance artistique et intellectuelle, et la vision littéraire que peu à peu, de chaque côté, ils s'étaient forgée. » La différence d'âge qui entre ici en jeu permet également de comprendre « Claudel et Mauriac lecteurs de Francis Jammes » tel que nous l'explique Didier Alexandre : « il faut lire là deux conceptions divergentes de la position du poète face au public et de la relation du texte poétique au monde historique qui change ». Jean-François Durand propose enfin, comme en prolongement, une stimulante réflexion sur « les points de contact, les rencontres, les croisements » en particulier « en matière politique, dans la vision de l'histoire et de la société, mais aussi dans le domaine religieux », montrant « que ces œuvres et ces personnages – et c'est à l'honneur de tous deux – ne doivent pas être réduits à l'image, globalement exacte, mais trop restrictive, qu'on se fait de leur spécificité. »

Le tournant de ces journées et la charnière entre les deux grands thèmes définis ne pouvait que passer par Rimbaud : André Séailles campe « deux poètes chrétiens devant le mythe de Rimbaud » et observe que « le mythe de Rimbaud s'assouplit chez Mauriac, et s'il parle de canoniser le poète avec Mozart, c'est avec un sourire triste [...] pour y trouver une consolation. Il reste que les deux chrétiens [...] se rapprochent dans leur choix sélectif des textes de Rimbaud, empruntés presque toujours à *Une saison en enfer*. » Jean-François Durand scrutant « Le désir et l'infini » chez les trois poètes fait apparaître face au « Rimbaud chrétien ou christianisé » de Claudel les traits rimbaldiens du personnage d'Augustin dans *Préséances* (1921). Ainsi est inaugurée une série de parallèles entre deux œuvres précises : André Dabezies suit l'itinéraire « de l'amour humain à l'amour divin » de *Partage de midi* au *Soulier de satin*, et de *L'Enfant chargé de chaînes* à *Un Adolescent d'autrefois*. Michel Lioure relit le théâtre de Claudel dans l'optique mauriacienne des *Souffrances du chrétien*, essentiellement *Le Soulier de satin* et la trilogie. Michel Dyé propose une passionnante étude dramaturgique du « thème du renoncement dans *Les Mal-aimés* et *La Jeune Fille Violaine* (2^{ème} version) » entre vocation au sacrifice, goût du bonheur et sens du devoir, fatalité du mal et aspiration à la plénitude. Jean-Paul Bourcheix tente de définir « la vertu d'espérance chez Claudel et Mauriac », « la timide, la fragile, la malade espérance de Mauriac » si tenace pourtant, et « l'espérance claudélienne, envahissante, confiante, riche en signes prometteurs, réalisatrice, [...] espoir frisant souvent la certitude, la grâce en ce monde se poursuivant sans solution de continuité par le bonheur au-delà. Kira Katchliavic enfin analyse au travers de l'exemple de Thérèse Desqueyroux et Sygne de Coüfontaine les « problèmes de la liberté et de l'entrave » montrant par là comment les Russes voient en Mauriac et Claudel des « héritiers de la tradition racinienne » dans leur vision de la femme.

Un troisième temps du colloque déroule devant l'esprit du lecteur toute une série de « dialogues et rencontres ». Michel Autrand évoque,

avec un enthousiasme communicatif la figure peu banale de Marie Bell, créatrice de Prouhèze et d'Émilie dans *Passage du malin* de Mauriac, et discerne ce qui dans l'interprétation de l'actrice permet de mieux comprendre l'univers dramaturgique de chacun des deux amis. C'est encore une question de caractère que soulève Michel Bressolette en évoquant « Paul Claudel et François Mauriac interrogés par Jean Amrouche » parlant de l'orientation dont témoignent les titres respectifs des versions retranscrites, *Mémoires improvisés* et *Souvenirs retrouvés*. Il revient enfin à Gérard Chalaye d'aborder la très délicate question des relations croisées des deux écrivains avec Vichy et De Gaulle entre 1939 et 1945 : relisant les événements dans les trois *Cahiers noirs* et les deux *Odes*, il examine leur attitude face aux totalitarismes et l'idée de la géopolitique européenne qui s'y dessine pour l'après-guerre, concluant : « En prenant en compte les différences fondamentales des deux évolutions, nous constatons qu'il est permis d'en faire une comparaison qui donnerait l'avantage moral de la profondeur, de la logique et de la sincérité à Mauriac. » En conséquence de quoi Michel Autrand propose en deux notes additionnelles de fort heureuses mises au point en ce qui concerne Claudel, précisions sans doute nées de la discussion qui a suivi la communication.

Le volume est complété par un très touchant témoignage de Jacques Méry : au moment de la reprise à Paris de l'intégrale du *Soulier de satin*, le cinéaste a pu amener Antoine Vitez à réagir devant « divers documents audiovisuels où s'exprimaient le poète mais aussi ses amis, témoins et exégètes [...] filmés par Roger Stéphane pour son émission *Portrait-souvenir* de 1965 ».

Christelle BRUN

* *

Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, les Indes savantes, juillet 2003, 433 pages.

Après le *Claudel et l'Univers chinois* de Gilbert Gadoffre, de 1968 mais nullement vieilli, il pouvait paraître audacieux de proposer une nouvelle étude exhaustive des rapports de Claudel à la Chine. Yvan Daniel a tenu à préciser son attitude. Il ne reprend pas l'étude de son prédécesseur, mais adopte un regard différent ; « l'Univers chinois » devient « l'Empire du Milieu », terme un peu mystérieux qui sera défini dans le cours de l'étude, et qui suppose la mise en valeur de la notion de spiritualité.

L'ouvrage est divisé en trois parties principales : « Pour un essai de définition de l'exotisme chinois claudélien » qui tente de définir les ambiguïtés nées de la fascination pour une Chine païenne face à une foi catholique et du rêve de l'unité spirituelle de l'humanité inséparable du désir de la conversion universelle. Le second chapitre, « L'attention du diplomate : de la Chine antique à la Chine contemporaine », s'applique à étudier les tensions contradictoires qui en naissent. Le troisième, « En-

gagé sous deux ciels », analyse la réflexion claudélienne sur l'Extrême-Orient « qui semble se fonder sur cette question implicite [...] quel est le rôle de cet Empire du Milieu dans l'histoire du Salut, quel est son statut dans la Création ? »

Le plan n'est pas chronologique, mais traduit une recherche d'analyse et de synthèse.

Les 1771 notes bibliographiques, disposées après chaque chapitre, la bibliographie de vingt pages témoignent de l'abondance d'une documentation parfaitement contrôlée. Le texte est suivi d'un *index nominum* et d'un *index* des lieux cités. Il est illustré par onze photographies de John Thomson entre les pages 224-225.

La méthode comparatiste est clairement définie. Il s'agit, sans oublier les contacts vivants, de situer Claudel dans la vague exotique de la fin du 19^e siècle, en tenant compte de son statut particulier. On le compare à Loti et Farrère. Alors que Loti rappelle toujours son point de vue d'Occidental, sans rechercher l'échange vrai, Claudel tend à effacer la distance en mêlant son « je » à celui de l'autochtone. Ainsi, « *Connaissance de l'Est* atténue autant que faire se peut la distance en procédant par participation, dans une sorte d'élan inclusif qui unit le narrateur non seulement au paysage mais aux Chinois eux-mêmes. » (p. 67). Le poète s'unit aux cérémonies, subit la fascination de l'Empire du Milieu. Il n'y aurait de rapprochement possible qu'avec les « poèmes publiés dans l'*Écho de Chine* »¹. Claudel et Farrère, par contre, par des chemins différents remontent aux fondements de la Chine légendaire. Le parallèle avec les photographies de John Thomson montre l'importance du point de vue qui permet de s'intégrer au paysage avec, souvent, l'absence d'exotisme faute d'indices proprement chinois.

Claudel adopte le regard chinois. Pris dans l'élan participatif, il habite « La Maison suspendue » et médite sur le vide et le cosmos. Il aboutit ainsi à un exotisme paradoxal fondé sur une approche de l'étranger. Il s'intègre dans le « cosmos intelligible et bon » que la vision poétique peut considérer dans son harmonie. « L'auteur apparaît dès lors comme un homme accueilli, accueillant, non seulement vis-à-vis de la Chine et du monde asiatique, mais de l'univers entier ».

La volonté de comprendre aboutit d'une part à adopter poétiquement le point de vue du Chinois, de l'autre à approfondir l'observation à force de définitions et d'analyses.

La seconde partie analyse les ambiguïtés claudéliennes dans leur rapport à l'antiquité chinoise et à la Chine contemporaine.

Il faut d'abord « expliquer le *Repos* » par le *Noticia linguae sinicae* (étude de la langue chinoise) et les *Vestiges des principaux dogmes tirés des anciens livres chinois* du père de Prémare auxquels s'ajoutent les tra-

1. Encore, objecterais-je, ne sont-ce pas des poèmes, mais de petits morceaux de circonstance qui se mettent au niveau très modeste de cette publication shanghaïenne.

ductions du *Cheu king*, du *Chou king* et des *Quatre Livres* par le père Séraphin Couvreur.

On peut devoir au père de Prémare les paroles prononcées par Hoang ti et l'incapacité des lettrés à comprendre les anciennes écritures. Le *Cheu king* fournit l'évocation des Quatre Gardiens, l'affliction du peuple, les vertus du Fils du Ciel, le motif de l'arbre et notamment du mûrier, les métaphores du bois royal, de l'arbre qui marche, des branches qui poussent sur le bâton en signe de rédemption ; le *Chou king*, le rôle de l'homme d'État et de la divination, la condamnation de la magie noire ; les *Quatre Livres*, les préceptes, rites et cérémonies des deux premiers actes, la descente aux enfers, et, au troisième, le triomphe d'un confucianisme impérial, « *ad majorem Dei gloriam* ».

Du *Livre sur la Chine* à *Sous le signe du dragon*, Claudel présente sa vision de l'Asie orientale, tentant de rendre compte d'une réalité insaisissable et changeante, d'où la multiplication des versions, des notes, des corrections.

La dernière partie, « Engagé sous deux ciels », achève la recherche dans l'œuvre claudélienne de la Chine antique, « fossilisée » dans ses rites, ses traditions, ses religions, ses philosophies, pour finir sur l'interrogation d'un Claudel médiateur.

Les paysages claudéliens sont marqués par le feng-shui qui fait du paysage un espace mythique en liant objet et cadre du culte. Il est, par la participation du poète aux cultes notamment, un élément essentiel de l'harmonie immédiate des poèmes de *Connaissance de l'Est*. Le yin yang, succession des opposés complémentaires, cité explicitement dans le *Repos*, apparaît dans les poèmes de Chine : « Les paysages qui présentent une harmonie corrompue correspondent à une manifestation yin ou yang excessive », notamment dans « Tempête ».

Les références aux *motifs* archaïques sont nombreuses : le récit du *Mulian* où une mère damnée puis métamorphosée en chienne est sauvée par son fils offre un modèle à l'enfer du *Repos* dont le premier acte s'inspire des formulaires magiques et rituels exorcistes pour les invocations du nécromant et le discours de Hoang-ti. Claudel a aussi utilisé la puissance de l'idéogramme dans la tradition confucéenne supposant l'adéquation du signifiant et du signifié.

Le parallèle entre les enfers de Claudel et de Victor Segalen met en valeur l'ambiguïté des drames impériaux. Quel est le statut du Ciel, du Fils du Ciel ? On va à la recherche des valeurs religieuses antiques, un voyage aux profondeurs de l'histoire où *Mulian* rejoint le théâtre grec, l'« originel », le premier paganisme, une humanité primitive envisagée dans tout ce qu'elle a de concret.

Le questionnement des « philosophies » chinoises permet de constater la permanence des condamnations du bouddhisme, de la théologie du père de Prémare. Les paysages de *Connaissance de l'Est* doivent leur fadeur au Tao pour qui la vertu du sage n'a pas de saveur particulière.

Il conçoit la vie comme une unité harmonieuse dont les éléments sont confondus et unis par le déploiement des tons neutres.

Le dernier chapitre, « Claudel médiateur », permet de compléter et de nuancer les analyses précédentes. On y évoque les conversations avec le père Colombel à propos du Tao, les notes des *Vestiges* par Paul Berny sur le sacrifice chinois tous les sept jours, la superposition des figures dans le personnage de l'Empereur du *Repos*, l'importance de la Genèse, l'effort claudélien pour corriger les ambiguïtés. On y aborde la question des limbes et de l'utilité du baptême, du réquisitoire contre le paganisme, avec, en arrière-plan implicite, la question rarement évoquée de l'orthodoxie de Claudel.

L'érudition considérable parfaitement dominée d'Yvan Daniel assure des apports originaux notables, la finesse des analyses, à propos notamment de l'influence du feng-shui et du yin yang sur les paysages, permet une pénétration en profondeur.

Un sujet aussi immense impose certes quelques lacunes. Les chronologies sont malaisées à établir. Faut-il s'en tenir à la date de 1905 pour le *Livre sur la Chine* ? Si la banque française y devient vite internationale et qu'il faut une entente contre le Japon, cela suppose une dégradation de la situation. On est bien au-delà de 1905.

La chronologie du Tao est-elle si évidente qu'il faille en faire la critique à Odile Leclercq. Et son influence dans le troisième acte du *Repos* doit-elle être réduite à quelques allusions au Tao teh king ? Faut-il en ignorer l'admirable poésie taoïste, sous prétexte que les traductions de Léon Wieger n'ont pas encore paru. C'est faire trop confiance dans l'écrit. Claudel a bénéficié des traditions orales des Jésuites de Zikawei. Le lyrisme de l'éloge du vide est bien présent et il est plus original que les conseils inspirés de Confucius de l'Empereur à son fils.

On ne peut certes comprendre un texte hors de son contexte, mais les sources livresques ne peuvent non plus « expliquer » la création littéraire, et si l'homme du texte n'a rien à voir avec l'homme social – Claudel serait le premier à le dire – il n'en a pas moins vécu les mêmes expériences. Yvan Daniel le sait et envisage le vécu de l'auteur. Mais il aurait pu tenir compte davantage des sources directes qui le révèlent. Les documents consulaires – et notamment le dossier de Fou-tchéou prêt à l'édition depuis plus de dix ans et qui peut être consulté au Centre Jacques-Petit – nous montrent le souci du consul pour le sort des ouvriers chinois, ses contacts avec les populations, avec les fonctionnaires impériaux, sa façon de s'adresser à eux, son style, ses rapports aussi avec les commerçants et industriels européens. Tout cela n'est pas indifférent à la compréhension du rapport de Claudel à la Chine, dans ses bouffées de colère et d'affection. Par ailleurs, les Archives du ministère des Affaires étrangères de Nantes peuvent recevoir des documents nouveaux.

Jacques HOURIEZ,