



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 176, 2004 – 4,
Claudel et l'univers germanique, p. 69-75

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15294-1.p.0077](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15294-1.p.0077)

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

Pascal Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, 2004, 384 pages.

Pour traiter ce vaste et beau sujet, il fallait une double casquette, il fallait que se mît à l'œuvre un philologue (au sens allemand) doublé d'un musicologue, voire un « théâtrelogue ». Par chance, Pascal Lécroart est tout cela à la fois et le présent volume, publié avec grand soin par un éditeur belge dans une collection intitulée « Musique-Musicologie », couronne avec éclat vingt années de recherches. Précisons qu'il est d'une lecture aisée et agréable, aussi peu technique que possible, illustré d'exemples musicaux simples et concis, de nature à contenter aussi bien le musicologue merveilleux que le simple amateur de musique, de théâtre... et de Claudel.

Une brève introduction brosse un panorama de la crise de l'opéra au début du XX^e siècle, « background » nécessaire pour situer la tentative claudélienne de résoudre la quadrature du cercle, l'éternel problème du *prima la musica, dopo le parole* ou l'inverse, qui a tant agité la vie musicale, de Gluck et Salieri à Richard Strauss en passant par Wagner et Schönberg : « comment construire une alliance, à la fois impossible et nécessaire, entre la musique et le drame, non pour que l'un phagocyte l'autre, mais pour qu'ils se soutiennent tour à tour, y compris en luttant l'un avec l'autre » (p. 12). On voit tout de suite l'ampleur et la complexité du problème, et partant l'importance des expériences nouvelles engagées par Claudel et ses amis compositeurs. Les deux premières parties labourent un terrain déjà passablement défriché. Pascal Lécroart rappelle les réactions fluctuantes de Claudel envers Wagner, puis Berlioz, érigé un peu hâtivement en anti-Wagner français alors qu'il n'a jamais pu s'éloigner tout à fait de cette succession de numéros que Claudel déteste dans l'opéra (l'influence de Milhaud semble avoir été décisive dans cette curieuse conversion). Lécroart précise ensuite et discute sa vision de la tragédie grecque et des théâtres orientaux (il se méprend sans doute sur le rôle du chœur), note son manque d'intérêt pour les comédies-ballets classiques, son aversion pour les « musiques d'accompagnement » si prisées par les metteurs en scène symbolistes mais où il ne voit que des numéros de remplissage. Ce vaste tour d'horizon aboutit à une conclusion

qui semble indiscutable : Claudel est « un créateur qui, certes, s'est façonné au gré de ses expériences, mais en se reconnaissant et se découvrant au moins autant qu'en s'en inspirant ou qu'en les rejetant » (p. 57).

Suit un « historique des modalités des différentes collaborations » qui, là aussi, ne bouleverse pas les acquis (la relation Claudel-Milhaud notamment est bien connue grâce à la publication, dès 1961, de leur correspondance) mais apporte un grand nombre de détails précieux et nouveaux, dus à la consultation de celles de Claudel avec Louise Vetch, avec Paul Collaer, qui sont moins facilement accessibles, et avec Honegger, cette dernière restant inédite. L'auteur a pu bénéficier également des confidences de la fille musicienne de Claudel et de la merveilleuse Madeleine Milhaud.

Mais c'est à partir de sa troisième partie, « Parole et Musique », que cet ouvrage devient vraiment indispensable et passionnant, grâce à la double compétence de Pascal Lécroart et à la finesse et la pertinence de ses analyses tant littéraires que musicales et phonétiques. Il y examine d'abord le problème de la prosodie, discute le concept claudélien d'iambe fondamental, relève son attachement à l'accent d'intensité qui, lui, frappe souvent la syllabe initiale, ainsi qu'au jeu des allitérations et aux consonnes, alors que la musique tend à privilégier les voyelles (notamment par des « vocalises »), mais le musicien peut allonger la durée de la syllabe tonique tout en frappant l'initiale d'un accent rythmique. Parti d'une conception mallarméenne selon laquelle la musique est *dans* les vers eux-mêmes, ce qui exclut toute intervention du musicien, Claudel ressent de plus en plus le besoin d'une présence musicale dans ses drames et regrette, lui qui n'avait aucune connaissance du solfège, aucune pratique du piano, de n'être pas capable de la créer lui-même. Dans ses drames musicaux tardifs, il simplifie à l'extrême syntaxe et vocabulaire de ce qui doit être déclamé ou chanté – au point de paraître bien pauvre à la simple lecture – et réserve la densité poétique et la complexité du style aux passages parlés. Depuis leurs premiers travaux sur *L'Orestie*, contemporains du *Sprechgesang* schönbergien, il a imaginé avec Milhaud toutes sortes de formes intermédiaires et d'états progressifs entre le simple « parlé » théâtral et le chant, voire la polyphonie chorale, où la musique reprend tous ses droits. Les œuvres qui suivront multiplient les expériences depuis un texte entièrement parlé mais soutenu de bout en bout par un discret « continuum » musical (*Sous le rempart d'Athènes* avec Germaine Tailleferre) jusqu'à un quasi opéra : *Le Livre de Christophe Colomb* mis en musique par Milhaud en 1929. Mais sa préférence va aux œuvres intermédiaires, et il est certain qu'Honegger, rencontré bien plus tard, était ici plus apte à collaborer aux projets de Claudel que Milhaud : là où le second revendique le droit de la musique à exprimer « le sentiment poétique » plutôt que le mot à mot du texte et préfère le cloisonnement formel et les effets de rupture à la continuité, alors que pour Claudel « la musique doit être le fil du récit », Honegger a déjà exploré

avec succès le mélodrame (dès *Le roi David*) et parvient plus aisément à écrire cette « musique à l'état naissant », « torrent à la fois divers et ininterrompu » dont rêvait Claudel. Cela dit, Milhaud fut indiscutablement à l'origine de toutes ces recherches d'états transitoires entre le parler nu et le chant accompagné et s'est montré d'une grande souplesse et docilité, par amitié pour Claudel et parfois à contre-cœur (la révision drastique de son opéra *Christophe Colomb* réduit en 1952 à une simple « musique de scène », genre qu'il exérait).

La quatrième partie, « Musique et Drame », prend du champ pour étudier la place qu'occupe la musique dans le dessein d'ensemble et le cours du drame écrit. Pascal Lécroart distingue ici les musiques de scène (ténue mais cantique dans *Sous le rempart d'Athènes* de Tailleferre, occasionnelle dans *L'Otage* de Collaer, *L'Annonce* et *Le Père humilié* de Louise Vetch, – plus présente et active dans *Protée* et le second *Christophe Colomb* de Milhaud et le *Soulier de Satin* d'Honegger) et les quatre « oratorios dramatiques », *Christophe Colomb I* et *La Sagesse* de Milhaud, *Jeanne au bûcher* et *La Danse des morts* d'Honegger, cette dernière n'étant pas en principe destinée à la scène. Lécroart note très justement que le drame exige une structure continue, tandis que la musique recourt volontiers à des développements thématiques, des reprises et des formes en tryptique (*aria da capo*, forme – sonate, etc...). Si Milhaud refuse radicalement ces procédés traditionnels même quand Claudel les prévoit (mais, si antiwagnérien qu'il soit, il lui arrive de recourir au *leitmotiv*), Honegger, plus traditionaliste sans être en rien passéiste, concilie aisément ces deux structures.

L'ouvrage souligne ensuite les nouveautés fécondes de ces œuvres tardives : le refus de toute couleur locale, l'emploi délibéré de l'anachronisme, l'interpellation du public, transformant l'action représentée de façon plus ou moins vraisemblable en un récit indirect : *Christophe Colomb* et *Jeanne* prennent carrément la forme de lectures animées et rétrospectives. Drame et musique contribuent de concert à ces effets, que Lécroart rapproche à son tour du « théâtre épique » de Brecht. Il ne semble pas connaître l'intéressant Cahier Claudel 2, *Le Regard en arrière*, publié chez Minard, mais il a parfaitement raison d'opposer la cohérence historique de Brecht aux expérimentations tâtonnantes et toujours insatisfaites de Claudel, l'effet de distanciation voulu par le premier (au moins en théorie) à la communion quasiment liturgique recherchée par le second. Un dernier chapitre, un peu répétitif et centré sur les textes seuls, étudie la présence de la musique comme symbole poétique, évoquant à la fois l'harmonie du monde créé, le concert des hommes réunis ensemble et la présence indicible de Dieu. Ainsi « par la musique s'accomplit la forme parabolique » des ultimes oratorios dramatiques, entièrement construits sur ces trois thèmes mystiques (p. 334).

Nous voudrions retenir deux conclusions de cette étude magistrale. La première, c'est que Claudel, ignorant tout de l'écriture musicale et

n'ayant en ce domaine que la culture moyenne d'un honnête homme de son temps, a été, de façon stupéfiante, « une façon de grand musicien non réalisé » comme le dit Honegger à José Bruyr. Milhaud note aussi : « Il agissait par personnes interposées », – comme Rodrigue se fait peintre de « feuilles de saints » par la main de son Japonais. À tel point qu'Honegger dit de *Jeanne au bûcher* : « L'apport de Claudel a été si grand que je ne me reconnais pas comme l'auteur véritable, mais comme un simple collaborateur » (cité p. 265). Et seconde conclusion, Claudel semble avoir inventé l'expression de « théâtre musical » et plusieurs des procédés qui allaient nourrir les expériences musicales de l'après-guerre (Lécroart cite avec raison Berio, Ligeti, Kagel, Aperghis). Claudel plus jamais ! avait-on proclamé en 1968. C'est « Claudel plus que jamais » qu'il faudrait dire.

Dernière remarque : de ces collaborations prestigieuses si originales et si porteuses d'avenir, plusieurs (*Les Euménides* et *La Sagesse* notamment) n'ont jamais connu d'enregistrement et seuls les deux oratorios d'Honegger, *Jeanne* et *La Danse des morts*, sont aujourd'hui plus ou moins disponibles. Quelle injustice envers Milhaud et Claudel ! Le beau travail de Pascal Lécroart avive encore la curiosité et la frustration de tous ceux qui ne peuvent comme lui accéder à des partitions dont plusieurs ne sont même pas éditées.

Jean-Noël SEGRESTAA

Paul Claudel Papers. A journal of the Paul Claudel Society. Vol. II, January 2004, 121 pages.

L'intérêt porté à l'œuvre de Claudel continue à se manifester dans les milieux universitaires nord-américains, et c'est maintenant *Claudel Papers* qui a pris la relève après la disparition de *Claudel Studies*, qui, sous la direction du Père Moses Nagy, avait vaillamment fourni pendant plus de trois décennies un forum pour les fidèles du poète. Plusieurs des articles réunis ici ont déjà été présentés à un public attentif lors de la très importante réunion annuelle de la « Modern Language Association » aux États-Unis en décembre 2002. Ajoutons à cela les représentations de *Jeanne d'Arc au bûcher* et de l'intégrale du *Soulier de satin*, sous la direction d'Olivier Py, au festival international d'Édimbourg de 2004, et on peut être assuré que l'apostolat des fidèles de Claudel est en pleine vigueur.

Ce deuxième numéro de *Claudel Papers* réunit dix articles (dont quatre écrits en français), provenant, à une seule exception près, des universités nord-américaines. Nous ne pouvons pas commenter chacun dans le détail, mais tous méritent d'être lus. Commençons par l'article en tête du numéro : Steven Winspur écrit sur *Connaissance de l'Est* et « le gé-

nie d'un lieu ». Pour lui, l'originalité de ces poèmes en prose, c'est l'émerveillement du poète devant la « magie » du réel, que ce soit la vieille pagode, le cocotier, le banyan, la terre ou la mer. Ce ne sont ni les horizons rimbaldiens où le réel et l'imaginaire se coupent, ni l'imprévu baudelairien, que Claudel veut partager avec nous, mais « des impressions brutes de la vie quotidienne ». Nous approfondissons ici les affinités entre le réel et le spirituel, entre un paysage et l'esprit du poète, affinités qui trouvent leur écho dans l'esprit de chaque lecteur.

Deux autres articles traitent de l'influence asiatique dans l'œuvre de Claudel. À la lumière du théâtre Nô, Sita Swami étudie des textes pour la scène, « L'Homme et son désir », « La Femme et son ombre », et « Le Repos du septième jour ». Elle décrit la structure du théâtre Nô classique et la signification spirituelle et métaphysique de chacune de ses cinq parties, comme aussi l'importance du rêve sur la scène, de la gestuelle, des costumes, du masque, de la musique. Dans « Le Festin de la sagesse », elle voit « l'optique bouddhique du silence et du recueillement » transposé dans le christianisme (mais n'est-t-il pas vrai que ces états sont le sommet de toute prière et de tout mysticisme ?). Elle juge que la présence hostile des morts est « la seule composante authentiquement chinoise » dans ce drame, et décèle la conception chrétienne du salut partout sous-jacente dans cette pièce « chinoise », où le refus du bouddhisme est implicite.

Madhuri Mukherjee réfléchit aussi sur « l'Orientalisme » de Claudel, en commentant des textes moins connus : *La Légende de Prâkriti*, *Le Poète et le shamisen*, *Le Poète et le vase d'encens*, et la dernière des *Conversations dans le Loir-et-Cher*. Avec Prâkriti, nous sommes en Inde, mais ici aussi, comme pour le Nô, Claudel christianise les concepts philosophiques et métaphysiques. Dans tous ces dialogues et conversations, où théâtralité et lyrisme sont partout évidents, le poète se crée des interlocuteurs (qui peuvent être des objets, le *shamisen* musical, le *vase* oriental) qui sont en effet ses « doubles », et leurs échanges sont révélateurs de toute « l'ambiguïté » du poète face à la civilisation et à la pensée de l'Asie.

Après l'Asie, c'est l'Amérique : Nina Hellerstein met en valeur l'influence de Whitman sur la poésie de Claudel, comparant le vers whitmanien de *Leaves of Grass* avec le verset des *Cinq Grandes Odes*, l'un et l'autre influencés par le verset biblique. La parenté entre les deux poètes est plus profonde encore, car tous les deux conçoivent le langage comme une activité dynamique, « organique ». Ils voient la création du poème comme un véritable enfantement, un phénomène à la fois physique et spirituel. Ils refusent donc les contraintes arbitraires, priorisant les rythmes du langage parlé et de la respiration (« l'iambe fondamental »), la spontanéité, la musicalité. Les affinités sont frappantes, car pour Claudel le poète est « le rassembleur de la terre de Dieu », et pour Whitman, il est celui qui réunit tout ce qui existe dans la « *vast similitude* » qui englobe l'univers entier.

Claudél en Asie, Claudél en Amérique, revenons à Claudél chez lui, le poète dans sa « Maison fermée ». Larissa Bibbee commente la cinquième *Ode* pour analyser, en étudiant les symboles et métaphores, les rapports de Claudél avec son public. Christophe Ippolito se demande ce que Claudél doit intellectuellement et littérairement aux écrivains « décadents », et suggère que « Ma conversion » est au fond le résumé de « l'itinéraire d'une génération ». Comme lui, Larissa Taylor réfléchit sur la figure de la Madeleine dans « Un poète regarde la croix ». Dans un récit très personnel, elle raconte ses propres pèlerinages à Vézelay et se demande pourquoi le petit texte que Claudél a consacré à la basilique lui semble froidement intellectuel. Elle conclut que le souvenir de Rosalie Vetch, cette autre Madeleine, enterrée dans le cimetière, est tellement douloureux que le poète doit imposer silence à ses émotions. Claudia Jullien écrit sur l'image des *sauterelles* de l'Apocalypse dans les commentaires exégétiques de Claudél. Elle explore la richesse de l'imagination créatrice du poète, à partir d'une analyse de l'apport très personnel (et très combatif !) de Claudél à l'herméneutique de cette image. Elle voudrait d'ailleurs aller plus loin que les « couches hiérarchiques » de la métaphore dont parle le père Ricœur (longuement cité dans une note), pour voir dans le symbolisme claudélien des thèmes interdisciplinaires se situant « au carrefour des sciences humaines ».

Du vieux Claudél exégète retournons au jeune poète et diplomate en début de carrière : Sergio Villani consacre quelques pages à un commentaire stylistique et psychologique du sonnet « Séparons-nous ici, vous êtes arrivé », composé entre 1895 et 1897. Ce petit poème exprime la douleur d'un être qui choisit de poursuivre son chemin dans l'isolement et le renoncement. Villani y voit le moment des « choix existentiels ». Cependant les choix les plus déchirants ou les plus importants étaient encore à faire : Ligugé, le mariage... Le commentaire est fin et nuancé, et l'auteur a raison de parler d'une « poétique de la séparation » et des tensions créatrices dans l'œuvre de Claudél jusqu'en 1914. Et même après... On n'a qu'à penser à l'exil de Rodrigue ou de Prouhèze. Quant à Claudél lui-même, il a avoué à Jean Amrouche, que le « malheur de [sa] vie », avait été, dans cette vie errante de diplomate, d'avoir toujours été « un absent, un étranger ». Mais pour nous, il est toujours présent. Heureusement.

Moya LONGSTAFFE

***L'Oiseau Noir*, revue d'études claudéliennes, n° 12, 2003.**

La revue du Centre d'études claudéliennes au Japon, bien connue des lecteurs du *Bulletin*, propose, dans ce numéro, une majorité de travaux en langue japonaise : des études et des commentaires (de Michio

Kurimura sur les *Cent phrases pour éventails*), des traductions (de *Seigneur, apprenez-nous à prier*, par Junko Yamazaki et Horoko Inada), ou un mélange de l'un et de l'autre (dans l'article de Laurent Mabesoone sur le recueil qu'il désigne sous le titre de *Petits poèmes japonais*, puisque le terme *dodoitsu*, utilisé lors de la publication en volume, et ensuite dans la Pléiade, est impropre).

Les lecteurs français ignorants de la langue de Bashô et de Sei Shônagon pourront se consoler en prenant connaissance des résumés en français ; et aussi en lisant l'article substantiel de Raymond Delambre sur « Claudel et la Chine », et l'étude de Machiko Kadota sur la réception et les traductions de Claudel en Chine : *Connaissance de l'Est*, bien sûr, et les *Petits poèmes d'après le chinois*, par M. Xu Zhimian ; mais aussi *Le Soulier de Satin*, par le professeur Yu Zongxian, en 1992.

Claude-Pierre PÉREZ