



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 177, 2005 – 1, *Paul Claudel. Trois autoportraits*, p. 53-61

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15292-7.p.0061](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15292-7.p.0061)

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.

© 2005. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

***Knowing the East*. Traduction de *Connaissance de l'Est* par James Lawler. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2004.**

L'excellente introduction, de la plume de l'auteur, annonce d'emblée les enjeux ; autrement dit, la difficulté de l'entreprise. S'attaquer à une œuvre de Claudel hautement personnelle par le contenu, mais marquée en sa forme par la subtile syntaxe mallarméenne¹ ; reproduire l'écriture de celui qui dispose, nous est-il dit à la p. XVIII, du « plus vaste vocabulaire » parmi « les grands poètes français », ne sera pas une mince affaire. La façon dont s'est acquitté de la tâche James Lawler, témoigne non seulement de l'étendue de ses connaissances, mais encore d'une longue familiarité avec le Symbolisme français : *inter alia* un ouvrage sur Rimbaud (1992) précède la présente publication. Plus récent, un remarquable essai sur « La Cloche »², impressionne par son érudition ; mais surtout peut-être par la manière dont il insère le poème dans la trame de la création claudélienne.

Science et culture pourtant n'étaient pas seules à l'œuvre. Rien que la forme du titre : le verbe substantivé « knowing » à la place du nom abstrait « connaissance », ouvre un aperçu sur l'art du traducteur : un sens sûr du tempérament poétique claudélien le guide dans ses choix. Averti de cette énergie, de ce refus du statisme qui prédominent dans les positions du poète (le mettant à part des Symbolistes fin de siècle), l'interprète fera appel à cette même structure gérondiva, axée sur l'acte, pour présenter nombre de titres du recueil. Ainsi « La Dérivation » deviendra Drifting, « Descente » – Going down, « Considération » – Considering, « Navigation » – Sailing, « La Terre quittée » – Leaving the land. Mais « Dissolution » gardera son immobilité (momentanée, pour qui connaît la suite).

D'autres heureux effets de style se signalent à l'attention. L'amplification : « alone *and of itself* » (« October » p. 34) aura raison d'un tour

1. Par là s'expliquent sans doute les divergences entre la lecture de telle phrase, et celle que nous aurions proposée nous-même.

2. « Poésie et vibration : *La Cloche* de Paul Claudel », R.H.L.F., avril-juin 2004, 104^e année, n° 2, p. 423-438.

de phrase elliptique (v. la p. 53 de l'original) ; traduction qui souligne là où il le faut, et a le mérite d'éclairer le sens d'un passage fort dense. En inversant l'ordre des propositions qui ouvrent « La Lampe et la Cloche » (p. 103) – alors qu'il coupe en deux un développement dur à suivre – le texte anglais, sans simplifier, facilite l'accès au poème claudélien¹. Ce procédé, qui se répète, nous reporte à la règle d'or des bonnes traductions : respecter l'esprit de l'une et l'autre langue. Plus éloigné de la structuration latine, l'anglais ne favorisant point la phrase à multiples incidentes, ni l'alinéa trop chargé, l'auteur de *Knowing the East* divise, allège au profit de son lecteur (tout en respectant le sens) plus d'un paragraphe claudélien : v. p. 38, 58, 88, 97, *passim*.

Dans la partie descriptive du début – l'esprit n'excluant pas la lettre – l'auteur pratique parfois, ne pouvant faire autrement, la transposition littérale ; mais l'ensemble obéit au principe de la traduction élégante, de haut niveau artistique : recherche du ton, de la saveur, du sens profond, qui prime sur la chasse au mot. Les nombreux termes savants ou techniques employés par Claudel : « guillochures, diédrique, hécatonchire, xénodochies, aorasia », ne sont pas tous traduits, mais souvent paraphrasés et absorbés dans le texte de James Lawler². En maint endroit fascinent les formulations à la fois justes et belles, issues de l'imagination créatrice : « claimant » (p. 34) pour « solliciteur » ; « the human urn » (56) pour « le vase » (du corps humain) ; « the fountain of eternity » (80) au lieu de son « jaillissement » ; « makes my brain laugh » (94) reproduisant « désopile ma cervelle ». Ne manquent pas les allitérations astucieuses : « not rigid but ringed » (3), « flotsam and fish » (42), « blessedness and bitterness » (61) ; on prolongerait aisément la liste des « trouvailles ». Seule une oreille poétique et musicale aurait rendu « l'eau peinte comme par le reflet des cierges » par « the waters are painted as with mirrored tapers » (p. 43).

Le livre atteint son haut point avec « The Bell » – « La Cloche » (p. 52), dont il a déjà été question plus haut. De fines antennes ont capté, pour les transposer dans l'autre langue, les sonorités tantôt coulantes, tantôt dures du poème, ainsi que ses rythmes :

[...] in vain did he strive to forge the properties and harmonies of a single sonorous instrument [...]

The bell was given a soul, and the vibration of elemental forces achieved a female, virginal resonance and an unspeakable liquid tone.

1. Ainsi la traduction, qui implique nécessairement une interprétation, instruira parfois le lecteur français bilingue.

2. Ici encore invoquons l'esprit de l'anglais, qui ne manifeste pas la même affection pour les termes savants. (Pour emprunter un exemple trivial à la vie courante, « cool bag » se traduit par « sac isotherme »).

Qu'il soit de langue anglaise ou française, le lecteur reconnaîtra ici les valeurs et la tonalité authentiques de la poésie¹ ; il mesurera à partir de là le service rendu à la « cause » de Claudel en pays anglophone, et pressentira le rayonnement qui va en résulter pour l'œuvre orientale du grand écrivain. Il est clair que *Knowing the East*, la traduction de James Lawler – une première en langue européenne – ne passera pas inaperçue.

Marie-Joséphine WHITAKER

Michel Vieuchange, *Smara. Carnets de route d'un fou du désert*, Phébus, Libretto, mai 2004 et Antoine de Meaux, *L'ultime désert. Vie et mort de Michel Vieuchange*, Phébus, D'ailleurs, mai 2004.

Au lendemain de la Grande Guerre, fuyant « l'Europe aux anciens parapets », nombreux jeunes gens s'élancèrent vers des pays lointains : Alain Gerbault, « à la poursuite du soleil », vers les îles du Pacifique, André Malraux, sur la Voie Royale d'Angkor dans la jungle cambodgienne ou à travers les sables du Yémen à la recherche de la ville de la Reine de Saba, Michel Vieuchange dans le désert marocain à la découverte de l'antique cité des Maures, Smara.

Michel Vieuchange ne survécut pas à sa tragique équipée ; épuisé par la dysenterie, il mourut à son retour, laissant des carnets. Deux ans après sa mort, son frère Jean décida de publier ces notes sous le titre *Smara. Carnets de route d'un fou du désert*, et demanda, sur la recommandation de Louis Massignon, une préface à Claudel. L'ouvrage paru en 1932 chez Plon, eut un retentissement considérable, fascinant tout l'univers littéraire de l'époque : Cocteau, Aragon, Mauriac, Soupault... De l'Action Française aux surréalistes, tous furent frappés par cette aventure tragique pour en tirer des leçons contradictoires. Après cette sortie spectaculaire, le livre et son auteur tombèrent dans l'oubli, mais conservèrent toutefois une poignée d'admirateurs inconditionnels : Paul Bowles, son préfacier de l'édition anglaise, Jean Ferré qui fit dans le début des années 50 le voyage de Smara, Jean-Marie Le Clézio, Théodore Monod...

Grâce aux éditions Phébus, on peut à nouveau redécouvrir cette œuvre et la préface de Claudel. Mais on ne savait que peu de choses de la brève vie de Michel Vieuchange (1904-1930). Aussi la biographie d'Antoine de Meaux, *L'ultime désert. Vie et mort de Michel Vieuchange*, que font paraître les éditions Phébus à l'occasion de la réédition de *Smara*, est-elle la bienvenue.

1. Sur la quatrième de couverture, l'éditeur nous apprend que James Lawler est lui-même poète à ses heures.

Les premières années de Michel Vieuchange pourraient évoquer celles d'un héros balzacien. Fils d'un agent d'assurances de Nevers, élève des frères des Écoles chrétiennes de Saint-Joseph et du collège diocésain de l'Institution Saint-Cyr, après le baccalauréat on le retrouve à Paris, où grâce à la protection d'un cousin de son père, le peintre Pascal Dagnan-Bouveret, Michel va approcher, dans l'atelier de la rue de Chézy à Neuilly, la grande bourgeoisie parisienne : Henry Pereire, Jean-Philippe Worth, fils du célèbre couturier de l'Impératrice Eugénie, et Albert Kahn, le banquier philanthrope, créateur dans son hôtel de Boulogne « des archives photographiques de la Planète ». Michel Vieuchange suit les cours de l'École du Louvre et s'essaie à la littérature. En 1926, le service militaire interrompt sa vie parisienne. Affecté au Maroc, au deuxième régiment de Zouaves à Oudjda, une double rencontre va bouleverser sa vie. Parmi ses camarades, il se lie d'amitié avec un jeune agrégé de grammaire, Émile Benveniste, le célèbre linguiste. Grâce à Benveniste, Vieuchange découvre Rimbaud, Nietzsche, Claudel. La seconde rencontre déterminante, ce fut celle de l'Afrique. À Oudjda, Vieuchange sent pour la première fois « l'appel irrésistible », « l'appel de l'Afrique ». Il aurait sans nul doute souscrit aux paroles de Don Camille¹ :

Les mouchérons ne sont pas plus faits pour résister à cette extase de la lumière, quand elle pompe la nuit,

Que les cœurs humains à cet appel du feu capable de les consumer.
L'appel de l'Afrique !

De retour en France, les tentatives littéraires ne parviendront pas à le distraire de cette invincible attirance. Michel et son frère Jean lancent le projet de partir au Maroc explorer les terres inconnues du Sahara aux confins de la Mauritanie où jamais un Européen ne s'était risqué depuis le massacre en 1887 de l'expédition de Camille Douls. Leur rêve était d'entrer dans Smara, la mythique et mystérieuse capitale des Maures. L'aventure fut brève et tragique : parti le 11 septembre 1930 de Mogador, Vieuchange fit son entrée à Smara le 1^{er} novembre. Il ne demeura que quelques heures dans la cité abandonnée. Épuisé, il meurt à Agadir le 30 novembre 1930.

Pour Claudel, « cet appel du désert » n'aura pas été vain, il y verra ce chemin de pauvreté qui, des pères du désert à saint François, conduit à Dieu. Certes les « bons esprits » ne manqueront pas de reprocher une fois encore à Claudel d'annexer abusivement Vieuchange au catholicisme. Pour notre part, nous retiendrons le témoignage de son frère qui assista à son agonie :

La seconde nuit, Michel m'ayant appelé me parla comme jamais il ne m'avait parlé. Dans sa bouche, comme de telles paroles sont neuves. J'entends qu'il faut abandonner le plan sur lequel nous avons vécu

1. *Le Soulier de satin*, Première Journée, scène III (*Th* II, p. 677).

jusqu'à-là. Avec simplicité, il donne son adhésion totale au catholicisme, « comme Claudel », me dit-il. Et il fait venir l'aumônier.

René SAINTE-MARIE PERRIN

De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand. Textes réunis par Pascale Alexandre-Bergues et Jeanyves Guérin. Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004, 458 pages.

Vingt-sept contributions, dont treize sur Claudel, onze sur le théâtre et trois sur Malraux, constituent ce volume d'hommage à Michel Autrand.

Une première partie de l'ouvrage est formée d'articles sur l'œuvre de Claudel et notamment son théâtre, auxquels le dédicataire a consacré une grande part de ses travaux, depuis sa thèse sur *Protée*.

Marie-Victoire Nantet, qui a déjà beaucoup écrit sur Camille Claudel, se livre ici, sous le titre original de « Camille Claudel médusée », à une étude approfondie du *Persée* de l'artiste. Situait et analysant l'œuvre en regard des données mythiques et des précédents iconiques, et attirant le regard du lecteur-spectateur sur chacun des détails de la statue, elle montre comment Camille, en prêtant ses propres traits à la tête de la Gorgone, a plus ou moins consciemment exprimé son pressentiment de la folie destructrice et du remords, tels que son frère Paul a su presque seul les déceler, parce que mieux que personne il en a fraternellement compris et lui-même éprouvé les menaces.

Marie-Joséphine Whitaker s'intéresse à la notion de « resiliency », vertu que Claudel attribue, dans un article de 1936, au tempérament américain, mais aussi, dans une lettre du 2 août 1938, à son amie Margotine. Faculté « d'élasticité, de ressort, de ressource et de bonne humeur », selon la définition de Claudel, qui caractérise aussi bien l'auteur que ses personnages, et qui s'étend aussi, dans les œuvres exégétiques, aux pouvoirs de la Sagesse, avant de devenir, sous le nom francisé de résilience, une des notions adoptées par la psychologie moderne.

Michel Brethenoux revient en d'autres termes et par d'autres voies à une idée semblable, dans un article intitulé « spatialité et énergétique chez Claudel, jeune octogénaire », où il relève, dans l'œuvre entière et plus particulièrement dans les écrits de vieillesse, une abondance de traits, de termes et de motifs manifestant tous une énergie, un dynamisme, un goût du mouvement et de la vie d'où semble émaner une éternelle jeunesse. Ce caractère explosif, effervescent, de l'imaginaire et de la création, Michel Brethenoux le reconnaît, au cours d'une analyse elle-même foisonnante, aussi bien dans l'écriture et jusque dans la typographie que dans les structures dramatiques et scénographiques ou dans les motifs privilégiés comme le feu, la porte et la clef qui ouvrent, la

corde ou le poêle qui « tirent », et dans les conceptions politiques et morales aussi bien que dans les écrits sur l'art, partout où l'imagination de Claudel perçoit avec jubilation un monde en plein « fonctionnement ».

André Blanc, étudiant « Claudel et les poètes latins », a recensé, dans les proses et le *Journal*, les nombreuses citations latines, empruntées notamment à Ovide, Catulle, Lucrèce, Horace et surtout « l'enchanteur » Virgile, dont Claudel affirmait savoir de nombreux passages par cœur. Situées dans leur contexte et mises en rapport avec l'œuvre de Claudel, ces citations témoignent non seulement de l'étendue de sa culture classique, mais aussi de son sens de l'harmonie verbale et de son goût d'une poésie philosophique, en relation avec ses propres conceptions poétiques et spirituelles.

Emmanuelle Kaës, mettant en regard *Vanité* de Michel Butor et *La Cantate à trois voix* de Claudel, analyse un cas singulier non seulement d'« intertextes claudéliens », mais un procédé de « détournement » qui, en imitant ostensiblement la structure et l'écriture d'un « hypotexte », en déforme et même en inverse radicalement l'inspiration et la signification : alors que *La Cantate à trois voix* est un chant exaltant le bonheur de l'instant et l'éternité qui transcende l'éphémérité du temps mortel, Butor la pastiche et la « profane » en en faisant une méditation sur la mort, une « vanité » au sens pictural et moral du terme.

Claude-Pierre Perez s'attache à montrer dans *Connaissance de l'Est*, auquel il a déjà consacré une belle étude, une paradoxale association d'« unité et diversité » : cohérence et unité référentielles, thématiques et stylistiques, auxquelles s'oppose une certaine hétérogénéité générique, affectant l'ensemble du recueil aussi bien que l'écriture et la tonalité des poèmes. Du contraste et de la discordance entre réalisme et onirisme, grandiose et familier, pathétique et humour, qui se succèdent ou se heurtent au sein du recueil ou des poèmes, naît une esthétique de la disparate ou de la disharmonie caractéristique de la manière claudélienne.

Pierre Brunel propose et soutient sagement une « interprétation solarienne de *Tête d'Or* ». Claudel, au temps de *Tête d'Or*, avait fréquenté les « cours du soir » de Mallarmé. Or ce dernier avait publié en 1860 *Les Dieux antiques*, inspirés indirectement par le maître de la mythologie comparée, Max Müller, qui s'était particulièrement intéressé aux mythes solaires. Claudel a-t-il été attentif aux motifs solaires de la poésie de Mallarmé, qu'il dépeint trop étroitement comme un poète de la nuit ? Le personnage de *Tête d'Or*, par son nom, sa chevelure et son action, par les images d'aurore et de lumière qui accompagnent son élan vers la victoire et jusqu'à sa mort dans l'éclat du soleil couchant, est bien un héros solaire, en accord avec les mythes à la mode dans les salons de la rue de Rome.

Pascale Alexandre-Bergues se réfère également à *Tête d'Or* pour effectuer un rapprochement entre Claudel et Maeterlinck sur « le théâtre

symbolique et la scène ». *Tête d'Or* est composé l'année même où est triomphalement révélée à Paris *La Princesse Maleine*. Dans les deux pièces, on note un même éloignement de tout réalisme, une même indifférence à la situation spatio-temporelle, un même refus de l'illusion référentielle, et en même temps un même sens de la primauté du verbe, de son efficacité dramatique et poétique, de son pouvoir de figuration et de suggestion. De ce théâtre réputé injouable est née une nouvelle et moderne esthétique dramatique, étrangère au réalisme et fondée sur les ressources du langage.

Jean-Noël Segrestaa, analysant « le système des personnages dans la première version de *L'Échange* », y voit, plutôt qu'un « échange », un « écartèlement ». Rien de moins accordé que les couples de Marthe et Louis, Thomas et Lechy, qui ne trouveront guère un meilleur équilibre en procédant à un « échange ». La notion de « concert », de « personnages concertants », que Claudel avançait dans ses *Mémoires improvisés*, ne saurait dissimuler la profonde incompatibilité entre ces personnages où se révèle plutôt la violente contradiction qui déchirait alors la personnalité de l'auteur, effectivement écartelé entre les tentations opposées incarnées par chacun de ses héros.

Gérald Antoine, qui a eu le privilège d'avoir accès à la correspondance, encore inédite, entre Claudel et Rosalie Vetch, et qui en avait révélé quelques extraits dans son édition Folio-théâtre de *Partage de Midi*, offre ici une « lecture parallèle » – et bien sûr partielle – de certains traits de ces lettres et de leur transposition dans *Le Soulier de satin*. Rapprochement saisissant et presque littéral entre les images, les thèmes amoureux et mystiques évoqués dans les lettres et les répliques prêtées aux personnages du drame. Plus que jamais, à la lecture de ces textes émouvants, on se convainc que chez Claudel le dramaturge et l'épistolier, l'homme et l'œuvre ne font qu'un.

Didier Alexandre, dans ses « réflexions sur l'espace théâtral de Claudel », montre comment le dramaturge, de *Tête d'Or* au *Repos du Septième Jour*, des farces lyriques aux ballets, mimodrames et oratorios, a voulu constamment « creuser la scène », instaurer un espace double, suggérer un au-delà du lieu scénique, un « hors scène », un « hors lieu » et un « hors temps », espace onirique et symbolique où se joue l'aventure de l'âme. Le théâtre de Claudel, où le décor, les personnages et l'action se situent à « la limite des deux mondes », est défini comme un « théâtre métaphysique » – au sens étymologique du terme – où le réel est interprété, comme dans les œuvres exégétiques et les écrits sur l'art, à la lumière de son sens symbolique et mystique.

Jacqueline Levailant, en examinant l'attitude de « la *Nouvelle Revue Française* face à Claudel dramaturge », en conclut que Claudel s'est bien injustement plaint de l'indifférence et du silence de la revue à son égard, alors que ses premiers animateurs, Gide, Copeau, Rivière, ont toujours accueilli ses écrits dans leurs colonnes et manifesté envers ses

œuvres une respectueuse admiration, malgré les réserves et les humeurs du poète, ulcéré parfois par le volontaire éclectisme de la revue et la publication de textes opposés à ses options religieuses et morales.

Jean Yves Guérin rappelle enfin comment la revue *Théâtre populaire*, animée, sous l'impulsion de Roland Barthes et de Bernard Dort, d'un anti-catholicisme primaire et d'un brechtisme inconditionnel, a toujours méconnu, ignoré ou éreinté le théâtre de Claudel, que Jean Vilar avait pourtant admirablement servi, dans les premières années du festival d'Avignon, par les représentations de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, puis de la seconde version de *La Ville*.

On ne s'éloigne guère de Claudel dans la seconde partie de l'ouvrage où sont étudiées des œuvres dramatiques du XIX^e et du XX^e siècle. Hélène Laplace-Claverie s'intéresse au ballet selon Mallarmé, considéré comme « forme suprême d'idéal au théâtre », auquel s'essayera plus tard l'auteur de *L'Homme et son désir* et de *La Femme et son ombre*. Paul Gorceix s'attache au théâtre de Maeterlinck, fervent admirateur de Claudel, dont la dramaturgie imprégnée de mystique va aussi « du visible à l'invisible ». Yves Chevrel décrit, chez Strindberg et Ibsen, à la mode au temps du symbolisme, « la crise du personnage du père » – on songe à Anne Vercors de *La Jeune fille Violaine* ou à Turelure du *Pain dur*. Dominique Millet-Gérard analyse avec précision le décor, les personnages et l'action d'une pièce de Suarès que connaissait Claudel, *Les Bourdons sont en fleur*, où le personnage du « Poverello » est traité en « héros symboliste » et wagnérien. Françoise Gerbod étudie la présence et le sens de *Polyeucte* – que Claudel n'aimait guère... – dans l'œuvre de Péguy. Pascal Lécroart exhume une *Jeanne d'Arc* de Saint-Georges de Bouhélier, représentée et publiée précisément au moment où Claudel concevait la sienne, à laquelle elle a peut-être fourni quelques éléments historiques. Jacques Houriez associe Claudel et Ionesco – comme lors des journées de Brangues en 1995 – en définissant les traits d'un « tragique nouveau ». Marie-Claude Imbert met en valeur le motif récurrent des « nuits d'insomnie », de Sophocle à Racine et du *Personnage combattant* de Vauthier au *Roi se meurt* d'Ionesco, sans oublier la scène onirique de la Lune dans *Le Soulier de satin*.

Dans le domaine du théâtre encore, Robert Abirached se livre à un parallèle, au sens rhétorique du terme, en proposant des « portraits croisés » de Labiche et de Feydeau, dont les personnalités s'opposent autant que leur traitement du comique. Jacqueline Blancart-Cassou dresse un portrait à la fois synchronique et diachronique d'un personnage obsédant du théâtre de Jean Anouilh : « l'idéaliste inconsolable ». Pour rappeler que Michel Autrand a consacré sa thèse principale à Jules Renard, Michel Lioure a esquissé, en se référant à « Jules Renard témoin du théâtre de son temps », un tableau du théâtre de la Belle Époque.

Trois contributions substantielles sont enfin consacrées à Malraux, dont les *Œuvres* ont été éditées dans la Bibliothèque de la Pléiade avec

la collaboration de Michel Autrand : Henri Godard, « Le farfelu contre l'illusion d'un ordre » ; Jean-Claude Larrat, « Musée imaginaire et farfelu : les images et les œuvres dans *Les Voix du silence* » ; et Monique Gosselin, « La terre et le moi dans l'œuvre romanesque d'André Malraux ».

On lira attentivement la monumentale bibliographie de Michel Autrand (cinq livres, dix-sept éditions de textes, une centaine d'articles, hommages, communications, comptes rendus !), manifestant l'ampleur et l'étendue de ses travaux (de Corneille à Dumas, de Péguy à Mauriac, de Ghelderode à Giraudoux, de Camus à Audiberti, de Jean-Richard Bloch à Jacques Rivière et de Malraux à Saint-Exupéry dont il a édité les *Œuvres* dans la Bibliothèque de la Pléiade), et qui constitue en elle-même un précieux instrument de recherche et d'information.

Et l'on ne manquera pas d'apprécier, pour finir, l'humour (n'était-ce pas déjà le sujet de sa thèse sur Jules Renard ?) avec lequel Michel Autrand, par le truchement malicieux d'une citation de *Pulchérie*, déclare sa flamme à... l'Éducation Nationale et fait ses adieux à la jeunesse – mais non, pour notre bonheur, à la littérature et au théâtre, auxquels il continue à consacrer son inlassable activité.

Michel LIOURE