



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 179, 2005 – 3,
Hommage à Paulette Enjalran. Claudel et la critique, p. 60-71

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15288-0.p.0068](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15288-0.p.0068)

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

Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan (1925-1954), correspondance présentée et annotée par Catherine Mayaux, Peter Lang, Berne, 2004.

C'est bien assez que les écrivains de génie aient du génie : pourquoi leurs admirateurs tiennent-ils tellement d'habitude à ce qu'ils soient sympathiques (ou vertueux) par-dessus le marché ? Il n'est pas même certain que les intéressés leur en aient de la reconnaissance. On se souvient du *Soulier de Satin* : « Je vous déteste », dit Dona Isabel ; et Rodrigue : « Tant mieux. J'ai le caractère ainsi fait que la haine et le mépris des gens me sont plus faciles à supporter que leur admiration » (II, 846).

Sympathique, Claudel, dans ce livre, ne l'est guère, il faut en convenir (si ce n'est par moments : par exemple quand il se fait payer par son éditeur ce qu'on lui doit). Mais dans un bon nombre des 129 missives, parfois très brèves, qu'a réunies et précisément annotées Catherine Mayaux, il se montre bilieux, sectaire, parfois cynique (lettre 48), toujours extrêmement averti de sa « position littéraire », comme il dit. Le ton est souvent cassant, l'ironie amère et faite pour blesser (ainsi, ce « communiqué » de 1928 adressé à Paulhan à fin d'insertion dans la NRF et remerciant pour les articles publiés dans les revues allemandes à l'occasion de son soixantième anniversaire...). Ce n'est pas seulement « le sieur Léautaud » qui est jugé obscène ou scandaleux ; c'est à l'occasion Benda, ou Valéry : « Je n'ai pas l'habitude de lire les productions de ces deux écrivains », assure-t-il avec hauteur en 1934, oubliant qu'il a demandé un peu plus tôt qu'on veuille bien lui faire parvenir les *Poésies* du second... Telle lettre mentionnant le « mot d'ordre » donné par « quelqu'un » pour que la NRF évite d'imprimer le nom de Claudel fait inévitablement souvenir de certaines missives de Camille à propos du complot soi-disant ourdi contre elle par « le sieur Rodin ».

Bien sûr, tout n'est pas de cette encre-là. Le même homme qui n'a pas de mots assez méprisants pour la « voyoucratie surréaliste » est parfaitement capable de percevoir la saveur et la valeur de Cingria (ce n'était pas chose si répandue, et Gide lui-même n'était pas si hardi), et de lui envoyer les secours financiers dont il a si grand besoin. C'est le même encore qui montre un très vif intérêt, sinon même de l'enthousiasme, pour certains travaux de Paulhan (que l'on pourrait croire tellement loin de lui) ; qui sait rendre hommage à Supervielle ou à Ramuz. Ouverture ; fermeture... L'une ne va pas sans l'autre. On songe à ce mot du *Journal* : « Une armure, quand on en a pris l'habitude, est aussi con-

fortable qu'une robe de chambre ». Poète génial et grand spirituel, Claudel est aussi un idéologue, un homme de parti. « Je voudrais », lui écrit doucement son interlocuteur, « qu'il ne vous parût pas admissible de confondre exactement [...] incroyance et perversité »... C'est une des circonstances dans lesquelles le lecteur peut admirer la patience de Paulhan (dont malheureusement les lettres sont presque toutes perdues), son art du déminage, son adresse à réduire les tensions sans rien concéder de sa liberté, son habileté à obtenir tôt ou tard du poète boudeur le consentement longtemps préparé, et longtemps refusé, mais qui finit par arriver : « Je cède donc à vos instances ».

Évidemment, ces lettres sont indispensables à qui voudrait écrire une chronique ou une histoire des rapports de Claudel et de la NRF. Elles peuvent être aussi très utiles pour réfléchir à la curieuse entreprise que fut cette revue dans l'entre-deux-guerres. Paulhan s'ingénie alors, avec succès, dans un climat qui est souvent dangereusement proche d'un climat de guerre civile, à faire voisiner des textes et des auteurs qui se tiennent l'un l'autre pour incompatibles : des blasphémateurs et des catholiques, des communistes et des fascistes, Léautaud, Claudel, Aragon, Drieu... « Vous m'imposez des voisinages par trop criards » se plaint Claudel en janvier 1934, à quelques semaines à peine des émeutes de février. Il semble prêt par moments à abandonner des numéros à l'adversaire ; mais (pas plus que de leur côté les surréalistes) il n'est disposé à cohabiter, à partager un même espace. Comme Breton le fait par ailleurs, il prétend faire dépendre sa collaboration de l'exercice d'un droit de regard et même parfois de censure. C'est ce que Paulhan bien entendu n'est pas disposé à lui concéder : y consentir, ce ne serait pas seulement abdiquer ses prérogatives ; ce serait faire d'une revue où il entend mettre « toute la littérature » l'organe d'un groupe ou d'un parti ; ce serait consentir à une forme de délitement du commun. « J'ai enfin compris », écrit Claudel en 1929, « que la maison d'André Gide, de Marcel Proust, des surréalistes et de Léautaud ne pouvait pas être la mienne ». Il se trompait, nous le savons. Sachons gré à Paulhan d'avoir rendu possible cette erreur, et de nous avoir permis d'en sourire.

Claude-Pierre PÉREZ

Anne Ubersfeld, *Claudel poète du XX^e siècle*, Actes Sud, 2005.

Anne Ubersfeld a successivement écrit *Antoine Vitez, metteur en scène et poète* (Les Quatre Vents, 1994) et *Antoine Vitez* (Nathan, 1998). Elle publie *Paul Claudel poète du XX^e siècle* pour le cinquantenaire de la mort. Il existe manifestement un lien entre les trois ouvrages, tant les mises en scène d'Antoine Vitez pour *Partage de midi*, *L'Échange*, *Le Soulier de satin* ont renouvelé la réception du théâtre claudélien, ont élargi son audience auprès de lecteurs et de spectateurs éloignés de la vision du monde d'un écrivain catholique.

C'est principalement en spécialiste d'études théâtrales, professeur honoraire à l'université de la Sorbonne nouvelle, qu'Anne Ubersfeld aborde l'œuvre du plus grand dramaturge français du XX^e siècle. Auteur d'une thèse sur Victor Hugo, elle peut partager l'expérience fondatrice d'un enfant de dix ans découvrant au Théâtre-Français *Hernani* et remarquer la reprise du quatuor central de la pièce dans *Partage de midi* et *Le Soulier de satin*, associée aux « rugissements de la chair mêlés à ceux de l'âme ». Spectatrice en 1937 de *L'Échange* dans la mise en scène de Georges Pitoëff, elle peut confirmer l'impression de Claudel sur l'interprétation de Marthe par Ludmilla Pitoëff : « L'âme est atteinte ». Présente à la Comédie-Française en 1943 pour la création par Barrault du *Soulier de satin*, elle peut se rappeler avec l'auteur « la joie qu'eut le public français de voir réaliser au milieu des ténèbres glacées de l'occupation ennemie une œuvre de joie, d'espérance et de beauté ». Ayant vu successivement les mises en scène de Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez et Olivier Py, elle assure ainsi l'irremplaçable transmission au théâtre de la mémoire vivante.

Cette expérience rare explique la place centrale accordée dans l'ouvrage à ce qu'Anne Ubersfeld considère comme « la clef de l'œuvre », le point d'aboutissement d'une dramaturgie marquée par le rapport à l'Autre, caractérisée par la contradiction féconde entre « l'énergie et le néant, entre l'amour et le "vœu secret", entre la grandeur et la dérision, entre la révolte légitime et l'ordre ». Mais elle consacre aussi un chapitre entier à *La Cantate à trois voix*, intitulé « Au mitan du lyrique et du dramatique », qui confirme une attention toute particulière à l'écriture. Elle a donné à un livre en partie conduit suivant un parcours biographique le sous-titre « Poète du XX^e siècle » : choix significatif et heureux en un temps où les « arts de la scène » affirment leur hégémonie, où les « poètes de la scène » sont célébrés au Festival d'Avignon 2005 au détriment des poètes du verbe, où l'écriture de Paul Claudel peut offrir un pôle de résistance aux jeunes artistes encore épris du texte.

En vitézienne, Anne Ubersfeld a privilégié la scène et le verbe, prenant néanmoins en charge toute la vie et toute l'œuvre. Certes elle reste parfois étrangère au monde de Claudel par son vocabulaire même, quand elle écrit par exemple : « Il adore la Chine, le mot n'est pas trop fort, il l'aimera toujours ». Elle semble moins à l'aise avec la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin qu'avec l'iambe d'Eschyle. Elle évacue hâtivement une dimension importante de *Connaissance de l'Est* : « La pensée bouddhique lui pose problème » pour y revenir seulement à propos de la Bible. Mais la plupart du temps elle fait preuve d'une vraie empathie, d'une appréciable délicatesse, par rapport à la foi du poète, au « drame du désir », à l'enfermement de Camille, rendant un bel hommage à Reine Sainte-Marie Perrin, à « l'incroyable courage de l'épouse » ou évoquant « l'horreur de voir un être aimé en proie au délire schizophrénique ».

Surtout la femme engagée dans la résistance et le communisme n'élude en rien ce qui aurait pu éloigner la critique du génie de l'écrivain. Elle met en lumière l'ambivalence de *L'Échange* perçu de prime abord comme « une œuvre extrêmement conservatrice ». Elle s'interroge sur *L'Otage*, rejoignant l'auteur lui-même à propos d'une « pièce que beaucoup de gens ne pourront s'empêcher de considérer comme réactionnaire ». Loin de taxer d'antisémitisme la représentation de la Juive Sichel et de son père, l'homme d'affaires Habenicht, dans *Le Pain dur*, elle voit dans le dénouement de la trilogie « la reconnaissance féconde du vrai métissage français ». Elle rappelle l'aide apportée à Paul-Louis Weiller, la lettre de Noël 1941 envoyée au grand rabbin de France, l'indignation exprimée dans le *Journal* : « Les catholiques de l'espèce bien-pensante sont décidément écœurants de bêtise et de lâcheté ». Mais probablement de crainte d'une trop grande partialité, elle préfère se retrancher derrière l'autorité du grand claudélien Gerald Antoine pour évoquer l'ambiguïté au début du régime de Vichy, « le meilleur et le pire, Coüfontaine et Turelure, inextricablement mêlés ». Ce faisant elle n'apporte rien de personnel, mais elle reste fidèle à la probité qui caractérise son entreprise.

Monique LE ROUX

Bernard Hue, *Rêve et réalité dans « Le Soulier de satin »*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

En lecteur très actif, très passionné, Bernard Hue présente une étude du *Soulier de satin* dont le but est de « mettre en lumière ce qui échappe encore à une saisie qui résoudrait définitivement tout problème de compréhension » (p. 11), car il déplore qu'il « arrive que le lecteur soit arrêté par un défaut de précision, un manque de commentaire » (*id.*) dans la lecture d'une œuvre qu'il juge sévèrement : un « énorme discours paradoxalement insuffisant » (p. 25).

Comme les difficultés de compréhension, *stricto sensu*, que *Le Soulier de satin* présente en nombre limité ont déjà été examinées, on ne s'étonnera pas que *Rêve et réalité dans « Le Soulier de satin »* ne s'en tienne pas uniquement au programme annoncé. Il s'agira en fait avant tout d'interroger les liens qui rattachent Prouhèze à Ysé (ou à Rosalie), et le *Soulier* aux deux premiers actes de *Partage de midi*, enfin, plus généralement, le « drame testamentaire » à la vie de Claudel telle qu'elle fut, ou plutôt, telle que Bernard Hue se l'imagine, notamment en accordant un crédit total aux souvenirs d'Ève Francis et à la biographie de « Rosalie », écrite par Thérèse Mourlevat.

Ce défaut¹ que Bernard Hue se propose donc de corriger est d'abord un *manque* qu'il se fait fort de suppléer en considérant le *Soulier*

1. « Défaut de toutes les œuvres d'art occidentales, c'est trop rempli, trop bourré, on en veut trop », écrit pourtant le poète. Et Bernard Hue de le citer (p. 70) ! Mais il passe outre. On peut s'en étonner, comme on regrettera que la réflexion de Jacques Parsi concernant la tentation de

comme une œuvre à clés. C'est ainsi qu'il va mettre des noms sur cinq personnages qui monopoliseront presque entièrement son attention : Rodrigue est Claudel ou Mesa-Claudel, Prouhèze est Rosalie ou Ysé, Isabel est Ève Francis, Musique est Margotine (Audrey Parr), tandis que « l'Actrice restituée, en un raccourci saisissant, la véritable personnalité d'une héroïne qui ne deviendra Prouhèze que bien des années après 1906 » (p. 179). C'est la « réincarnation » d'Ysé (*id.*).

Ou plutôt, l'Actrice tient le rôle de celle qui 'réincarne' Ysé auprès de Rodrigue devenu Vice-Roi des Indes (Isabel en qui Bernard Hue voit donc Ève Francis), mais elle a les traits de la « Fée rouge », c'est-à-dire ceux de Margotine-Musique. Autrement dit, c'est un personnage « allégorique » (*id.*), qui « rassemble » les principaux traits des « héroïnes du *Soulier de satin* ou de leurs modèles authentiques » (*id.*)¹. Ces lectures diverses ne seraient pas exclusives les unes des autres, dans la mesure où Bernard Hue affirme que tous ces personnages féminins sont « réunis dans le souvenir de Rodrigue » (p. 184). Réunis et finalement confondus. Sa définition du *Soulier de satin* reflète l'importance presque exclusive accordée aux personnages : « une large structure où dominent trois héroïnes et leurs ombres » (*id.*). Dominent-elles la subjectivité du héros qui se les remémore ? ou lui sont-elles soumises, comme Bernard Hue l'affirme aussi ?

C'est à fonder et à assurer la domination des trois femmes réelles sur leurs ombres projetées dans le drame, que *Rêve et réalité dans « Le Soulier de satin »* s'attache le plus fortement. Il s'agit des projections opérées par l'auteur : Claudel est ici en cause, non pas Rodrigue.

Si, comme je suis bien la première à n'en pas douter, la scène de la fausse reine, actrice et peintre (IV, 6) s'inspire très directement de la collaboration artistique de Claudel et d'Audrey Parr, cela fait de Rodrigue une figure de l'artiste et une image de l'auteur, certes, mais cela ne lui confère pas pour autant la fonction de sujet autobiographique. Musique, par exemple, n'appartient pas à l'histoire de Rodrigue qui ne la rencontre jamais : comment donc s'en souviendrait-il ? Rodrigue n'est pas l'écrivain (qui, lui, se souvient...), il est une représentation, lui aussi (une « ombre » comme dit Bernard Hue) où se devinent certaines circonstances de la vie et certains aspects, seulement, de la personnalité de Claudel. Le poète – qui fut un être pacifique – n'a rien d'un conquista-

'compléter' l'œuvre n'ait pas été prise en compte (« Cinéma-théâtre : *Le Soulier de satin* », in Pierre Brunel, Anne Ubersfeld et al., *La Dramaturgie claudélienne*, Klincksieck, 1988).

1. Qu'est-ce qu'un « modèle authentique » ? se demandera-t-on. C'est, me semble-t-il, le modèle pris de la vie de l'artiste (éventuellement de son œuvre), et non pas trouvé dans la littérature, l'Histoire ou les arts. Ainsi Bernard Hue attache-t-il la plus grande importance à la frise de « petites nonnes » qui projettent leur ombre les unes sur les autres, que Claudel demande à Audrey Parr de réaliser en 1919, et dont l'idée émigrera dans la Quatrième Journée (IV, 6). Ces nonnes, que devra peindre la fausse reine d'Angleterre, sont aux yeux du critique l'image même des trois héroïnes réunies « à leur insu » (p. 184) dans le souvenir de Rodrigue.

dor, et le conquistador n'est pas le poète ! Citons-le dans la Première Ode : un poème dramatique est « un acte imaginaire » conçu « à l'imitation de l'action humaine »¹. L'imagination qui développe son thème « à l'imitation de l'action humaine », n'est-ce pas la définition de la fiction ? La question qu'il faudrait sans doute poser avant de mettre les noms des personnes sur les personnages et de s'efforcer d'ajuster exactement ceux-ci à celles-là, concerne le statut de la représentation dans *Le Soulier de satin*. Cette œuvre appartient-elle au champ de la fiction, ou faut-il y voir la dramatisation d'une confession plus ou moins stylisée ?

Bernard Hue péjore le rôle de l'imagination, pourtant célébrée au début du *Soulier de satin*, car il pense, en moraliste averti, qu'elle permet à l'auteur de déguiser ou d'embellir indûment la réalité. On peut se demander dès lors pourquoi lui-même tient tant à ce qu'Audrey Parr (qui était une femme mariée quand Claudel l'a rencontrée) soit le « modèle » unique de la charmante silhouette de jeune fille à qui ses invraisemblables aventures maritimes donnent un caractère romanesque, cette Dona Musique qu'on retrouve mariée et enceinte à Prague et dont l'image s'inscrit alors sur le fond historique des guerres de religion. Cette identification rigide de Musique et d'Audrey ne suppose-t-elle pas, non sans paradoxe, qu'une certaine latitude puisse être laissée à la fantaisie, en l'occurrence celle du critique ? En effet, à jouer le jeu des clés... imaginaires, la femme de l'écrivain aurait également ses chances, du moins si l'on considère la destinée de Musique dans ses grands traits. Reine Claudel ne devient-elle pas bientôt mère de famille, comme Musique, à Prague ? Claudel n'a-t-il pas lui-même associé sa fiancée, au moment où il allait l'épouser, à Senta, personnage du *Vaisseau Fantôme* ? Or, Senta est une pure et romanesque jeune fille dévouée à un homme redoutable... auquel il se trouve que Claudel s'est identifié avec humour². Quant au Vice-Roi de Naples, il se révèle qu'en fin de compte il ne correspond pas à l'image de l'aimable prince que Musique croyait avoir découvert en Sicile, puisqu'on voit la pauvre jeune fille devenue femme tenter de conjurer « la colère et la peur, la douleur, et la vengeance » que suscitent les têtes tranchées entre lesquelles, plantées sur des piques « par l'ordre de <son> mari », elle a été contrainte de « passer » (III, 1). Par l'entremise de l'identification ludique à Senta, qui sert de catalyseur, le Vice-Roi serait pour Musique ce que Claudel aurait été pour la jeune Reine... qui ne dut certes pas défiler entre des têtes coupées, mais à qui un sort à bien des égards décevant donna un artiste pour époux.

1. *Po.*, p. 228.

2. Juste avant d'épouser Reine Sainte-Marie Perrin et de partir avec elle en Chine, Claudel réactive plaisamment le stéréotype de l'enlèvement matrimonial. Dans une notice du Livre d'Hostel, il s'identifie au 'Hollandais volant', le héros sombre du *Vaisseau fantôme*, ce qui fait de Reine une nouvelle Senta (cf. René Sainte-Marie Perrin, « Paul Claudel à travers le Livre d'Hostel », *Bull.* 122, p. 5).

La cruauté du Vice-Roi de Naples, que Musique expérimente au fil des événements de Prague, trouve un écho dans celle de Camille, que Prouhèze affronte à Mogador : faute d'entendre cet écho, Bernard Hue affirme que Musique trouve le bonheur dans un mariage dont il donne une idée convenue, peu convaincante¹ (tandis qu'Audrey Parr n'est pas heureuse en ménage). L'auteur du *Soulier de satin*, quant à lui, distingue le mariage, essentiellement ingrat et difficile, de la maternité (Musique) ou de la paternité (Rodrigue), sources de joies ou de consolations. Dans ce drame, les hommes mariés paraissent tous durs ou même impitoyables : où est l'embellissement qu'aurait opéré Claudel, on se le demande. Quoi qu'il en soit du bonheur matrimonial supposé de Musique (et d'Audrey), on regrettera surtout que toute la situation historique liée au Vice-Roi de Naples (ces circonstances qui déterminent le caractère de l'homme, affirme le dramaturge) soit gommée par une lecture de ce type.

Bernard Hue attribue une couleur à Prouhèze (rouge), à Isabel (bleu), à Musique (jaune). Il recourt donc à l'image² dont Claudel s'est servi pour illustrer l'enchevêtrement des intrigues du *Soulier de satin*, mais il la charge, au contraire, de marquer la succession linéaire des femmes aimées (ou appréciées) par le poète. Ce glissement s'explique par le fait que l'auteur de *Rêve et réalité* fonde sa lecture sur la relation que l'écrivain – qui serait donc Rodrigue – a entretenue successivement avec ses trois « modèles », tandis qu'il 'oublie' que « l'assouvissement du corps » (*Soul.* II, 11) fait l'objet d'une projection imaginaire sur Camille et le couple qu'il forme avec Prouhèze³. Il a beau jeu dès lors de refuser l'idéalisation du héros positif. La méconnaissance du rôle de Camille, auquel Rodrigue « ne demande pas mieux que de [...] laisser les femmes » (II, 11) et qui hérite donc la passion charnelle de Mesa, a pour corollaire que Rodrigue et Prouhèze auraient consommé leur amour.

C'est qu'aux yeux de Bernard Hue, même si *Le Soulier de satin* est un *Partage* « réactualisé » en fonction de la nouvelle Rosalie que Claudel retrouve à son retour du Brésil, Rodrigue jeune demeure tout Mesa. La sorte de métamorphose de l'ancienne maîtresse devenue quasiment

1. « Seule, Musique, au moment où le spectateur la voit pour la dernière fois, en prière au milieu de l'église de Saint-Nicolas, est une femme heureuse, ayant conscience d'avoir pleinement réalisé son rêve, réussi sa vie de femme, d'épouse, et bientôt de mère » (p. 154).

2. Le lecteur du bibliste verra un lien entre la tapisserie de plusieurs couleurs à laquelle Claudel compare son dernier grand drame, et la tunique du fils préféré de Jacob : « Israël aimait Joseph plus que tous ses autres enfants, parce qu'il l'avait eu étant déjà vieux ; et il lui avait fait faire une robe de plusieurs couleurs » (« *fecit ei tunicam polychromam* » Gen. 37, 3).

3. Le sombre Camille, qui procède du « renégat hollandais » (le héros du *Vaisseau fantôme*) primitivement évoqué par Claudel dans sa correspondance, est pourtant le personnage chargé de représenter le vécu effectif (la passion en Chine), un personnage que l'analogie établie avec le héros infernal du *Vaisseau fantôme* permet de noircir (cf. A. Weber-Cafilisch, « Écritures à l'œuvre : l'exemple du *Soulier de satin* », in *Écritures claudéliennes*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1997, p. 191). Si Prouhèze est bien l'Ysé que dit Bernard Hue, c'est auprès de Camille qu'elle joue ce rôle, comme la jalousie de Rodrigue le fait assez comprendre : « Elle ne vivra pas longtemps impunément toute seule sur le bord de votre désir... » (II, 11). Ainsi Ysé vit-elle « toute seule » auprès de Mesa, abandonnée par Ciz, son mari, comme Prouhèze associée à Camille par la volonté de son époux.

« mystique » (p. 123) ne changerait donc rien au passé brûlant des amants de *Partage*. Elle n'affecterait que leur avenir. Avant de subir à son tour la mue religieuse de son « modèle », Prouhèze aurait donc commencé par être l'Ysé de *Partage*, c'est-à-dire que, pendant les deux premières Journées, son caractère et sa vie amoureuse s'inspireraient de Mme Vetch telle qu'elle fut avant de quitter Claudel.

Cette hypothèse, qu'aucune scène du *Soulier* n'étaie sauf celle de l'Ombre double telle que la comprend Bernard Hue, entraîne que Rodrigue et Prouhèze se seraient appartenus. Comme *Le Soulier de satin* ne montre rien de tel, il faudrait que la « conjonction corporelle » (I, 7) des amants ait eu lieu avant que commence la part de l'action représentée sur scène, autrement dit lors de leur première rencontre à Ceuta, où Pélage et Prouhèze résidaient alors (peut-on supposer). Le critique argumente cette idée, qui forme le centre de son livre, en supposant que l'Ombre double témoigne de « cette grande scène d'amour de Ceuta, telle que la laisse imaginer le deuxième acte de *Partage de midi* » (p. 69). Le mur où l'Ombre double apparaît serait situé à Ceuta, non à Mogador. Mais pourquoi s'en tenir à une scène, dès lors qu'on affabule hors théâtre ? Aussi bien, Bernard Hue va-t-il étoffer son idée : « Les amants ont vécu un certain nombre de jours côte à côte » (p. 71), et la broder : « il semble que ce soit à cette époque que pense Pélage quand il déclare à Dona Honoria : "Le fait est que le seul temps où je l'ai vue franchement sourire, ce sont ces durs mois d'Afrique qu'elle a passés avec moi." » (*id.*). Et notre auteur de conclure son analyse en introduisant le thème comique du cocuage : « faut-il déduire des propos de Pélage que Rodrigue serait demeuré plusieurs mois à Ceuta ? » (*id.*), quand bien même il vient de rappeler que Balthazar fait observer à Prouhèze : « Vous ne l'avez connu [Rodrigue] que peu de jours » (I, 5).

Si Bernard Hue passe outre à la remarque de Balthazar, bien qu'elle ait son importance dans l'exposition du drame, c'est que l'expérience de la vie s'oppose à l'idée que Rodrigue, malade à mourir, ait pu être sexuellement très actif. Qu'à cela ne tienne : l'auteur, qui certainement s'en rend compte, n'hésite pas à lui attribuer une longue « convalescence »... à Ceuta (p. 71).

Loin d'être aussi lacunaire que le dit son critique, la pièce s'oppose à ce supplément d'informations. Rodrigue et Prouhèze affirment plusieurs fois qu'ils ne s'unissent qu'en rêve, ou dans leurs rêveries. Prouhèze, par exemple, regrette : « Eh quoi ! il ne connaîtra point ce goût que j'ai ? » (III, 8), tandis que Rodrigue affronte cette vérité amère bien plus tôt : « Cela aussi fait partie des choses que je ne posséderai pas en cette vie » (I, 7). On pourrait penser que ces répliques suffisent à clarifier le sujet. Pourtant, quand Rodrigue affirme : « ce n'est point son corps chéri jamais qui réussirait [au conditionnel !] à me contenter » (I, 6), Bernard Hue affirme que c'est du souvenir de l'union charnelle vécue à Ceuta que Rodrigue tire la conviction que, par le moyen de ladite union, « jamais

Prouhèze ne parviendrait à lui donner la joie sans limite dont il éprouve le plus profond besoin » (p. 76). Dans la même réplique, cependant, Rodrigue commençait par affirmer que Prouhèze ne s'était pas donnée : « Me le donnât-elle [son corps] (et il ne faut pas¹ qu'elle me le donne) » signifie en effet, quoi qu'en dise le critique, « si elle me le donnait » (conditionnel deuxième forme)².

Bernard Hue glose mot après mot, cependant que la véritable justification de sa lecture réside dans son postulat : Rodrigue est Claudel. Quand Baudelaire affirmait « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or », l'interprétation de Bernard Hue s'oriente en sens inverse : elle quitte l'œuvre pour rejoindre la vie. Ce qui est étrange, c'est que par moment il se contredit précisément sur ce qui lui tient apparemment tant à cœur, présentant la scène de transgression « avant le lever de rideau » (p. 191) tantôt comme indéniable, tantôt (très rarement) comme une hypothèse. Cependant, Claudel précisait dans un commentaire que Bernard Hue cite :

On aura beau leur reprocher à tous deux leur culpabilité, leur crime, leur péché, ils n'écouteront rien, sourds, emportés comme des feuilles dans la tempête qui est tout. Dès lors, *et sans jamais s'appartenir* [je souligne], ils n'existeront que l'un pour l'autre [...]³. (p. 170)

Sur la question de la réalisation physique de l'amour, si nombreuses sont les pages du critique qui s'inscrivent en faux contre ce qu'affirme l'écrivain au sujet de ses héros, qu'on pourrait avoir l'impression d'une véritable obsession. À tort, me semble-t-il, car l'enjeu est plus vaste : Bernard Hue, qui entend refuser la fiction quand elle s'écarte de « la biographie de Rosalie, principale explication du *Soulier de satin* » (p. 189)⁴, cherche à unifier trois éléments de nature différente : les aspects sup-

1. Rodrigue aurait pu dire : « il ne faut *plus* qu'elle me le donne », mais Claudel écrit : « il ne faut *pas* ».

2. L'explication de Bernard Hue devient ici triviale : « Mais connaissant Prouhèze, et le souvenir de Ceuta demeurant si vif en lui, qu'en pensant à ce qui pourrait arriver quand ils vont se retrouver, il se sent *défaillant* » (p. 76, *je souligne*). Or, ce n'est pas d'être ou de se sentir défaillant, mais de *défaillir*, que parle Rodrigue au moment où il rêve qu'il pourrait s'unir charnellement à Prouhèze. Sans doute pour prévenir l'équivoque, Claudel a pourtant précisé d'une périphrase que le sens du verbe « défaillir » est ici « s'évanouir » : « Ah ! me le donnât-elle (je *défaill* *et la nuit vient sur mes yeux*) » I, 7 [*je souligne*].

3. Claudel répond à Jean Amrouche qui l'interroge sur l'Ombre formée par la fusion de Rodrigue et de Prouhèze que « ces deux personnes » ayant « vécu, au moins telles que le poète a le droit de se l'imaginer, chacune dans la pensée de l'autre, en cette pensée qui est une Ombre », « il n'est pas étonnant que ces ombres se soient réunies pour ne former, à certain moment, qu'un seul corps et qu'un seul sens » (*M. I.*, 2001, p. 288). Autrement dit, l'Ombre double est une sorte de mot (« corps » et « sens » ; signifiant et signifié). Rien d'étonnant à cela, puisque c'est un article de la philosophie et de la théologie de Claudel que l'esprit, la pensée, le rêve, le langage, et les images, les ombres, les reflets dans l'eau, etc. font partie de la réalité qui totalise toutes choses, visibles et invisibles. Ce n'est pas parce que l'Ombre est rendue visible grâce aux effets de la scène, qu'elle représente nécessairement une réalité matérielle : il y a des mots pour les réalités immatérielles aussi !

4. Une seconde « explication », qui est du même ordre, s'ajoute à la vie de « Rosalie » : les récits d'Ève Francis.

posés connus des relations que l'auteur a entretenues avec Rosalie, Ève et Audrey, la confession de *Partage* (seulement dans sa première version) et la fable du *Soulier de satin*. Par ce biais, il entend conférer une valeur biographique aux deux drames... et prendre Claudel en défaut.

Une telle optique permet, sinon de l'admettre, du moins de comprendre pourquoi *Rêve et réalité* corrige ici et là *Le Soulier de satin*, et pourquoi Bernard Hue prend sur lui de compléter audacieusement l'histoire des amours de Rosalie et du poète (car c'est là surtout que se trouve la source du « manque » qu'il décèle dans le drame). À l'en croire, si Rodrigue et Prouhèze ont *couché* (car c'est bien de cela qu'il s'agit, et Claudel, lui, n'avait pas peur du terme !) AVANT d'être séparés par la « punition » (p. 126) infligée par Pélage, Paul Claudel et Rosalie Lintner s'abstiendront, au contraire, de le faire au moment où ils se retrouvent, APRÈS le séjour du poète au Brésil. Et si c'était en réalité tout le contraire ? Qu'en sait-on ? La retenue est de mise, tous les éléments du dossier n'étant pas encore publiés.

Mais quand bien même la vie du poète serait élucidée jusque dans ses moindres méandres, à quoi bon confondre les plans de réalité ?

Ici intervient la vocation moraliste du propos de Bernard Hue. S'engouffrant dans une voie largement fréquentée, et depuis fort longtemps, il s'érige en censeur désobligeant de Claudel. C'est ainsi qu'il s'autorise à écrire :

Rodrigue, grâce aux ressources de l'art, a-t-il réussi à fournir de son créateur, ce compagnon déplaisant, l'image idéale propre à lui donner le change ? L'œuvre émane, peu ou prou, d'un faussaire ; par elle, le vrai visage est occulté, au bénéfice d'un alter ego souvent embelli, grandi, proposé à l'admiration du public. Mais Claudel, lui, sait à quoi s'en tenir. (p. 17)

Quand il ne prend pas ses rêves pour des réalités comme le lui reproche Ève Francis¹, ce poète serait donc un « faussaire » ! Ailleurs, la fiction, que Bernard Hue nomme le « rêve littérairement produit » (p. 143), car il n'y a de place dans sa lecture que pour le rêve et la réalité... Ailleurs, donc, la fiction est taxée d'« entorse à la vérité biographique » (p. 156). On croit *rêver*, mais au bout du compte peu importe, « puisque en définitive », affirme Bernard Hue dans sa conclusion, « un livre est beaucoup moins respectable qu'une rose » (p. 193). Et *Le Soulier de satin* que Rose ?

La publication à venir de la correspondance des amants nous éclairera, sans doute. Mais une chose est d'ores et déjà certaine, c'est que le « faussaire » (!) a cherché à se montrer discret, comme Rosalie le

1. Parlant du poète et de son interprète Ève Francis, Bernard Hue a cette remarque étonnante : « Confondant rêve et réalité, Claudel s'expose à d'énormes déceptions » (p. 141). Ailleurs, il remarque que « malgré son souci de la réalité, <Claudel> s'abandonne si facilement au rêve et au ravissement » (p. 157). Étrange reproche, adressé à un homme de théâtre, à un poète !

lui demandait, ce que le critique rappelle (p. 113, 118). Un peu plus loin, il remarque finement que Prouhèze, vantant la fidélité conjugale (I, 3), se conduit en parfaite hypocrite quand « elle fait la leçon » à « l'homme qui la convoite » (p. 123). Souhaite-t-il que son lecteur établisse un rapprochement entre l'exigence de Rosalie et l'attitude peu sincère de Prouhèze ? Il ne le dit pas.

C'est seulement en se fondant sur l'hypothèse que *Le Soulier de satin* s'inscrit dans la visée d'une autobiographie et en y recherchant des renseignements qu'on s'attend à trouver dans une biographie (cf. par exemple, note 126, p. 156), que Bernard Hue peut défendre l'idée que Claudel voudrait tromper son monde. Or l'invention de la fiction est dans *Le Soulier de satin* un parti général affiché¹ (onomastique déroutante, inscription de l'intrigue dans un passé chamboulé, libre prolifération d'actions autonomes, personnages burlesques, personnifications poétiques, anachronismes en fête, etc.) qui exclut le contrat autobiographique conclu dans *Partage de midi*. En ce qui concerne le point qui retient tout spécialement l'attention de Bernard Hue, la fiction consiste à déplacer sur le couple *marié* que forment Camille et Prouhèze l'histoire de l'amour vécu charnellement en Chine, et à la déplacer complètement, puisque Prouhèze finira par renoncer à sa passion pour Rodrigue : une conclusion si importante qu'il semble difficile de la passer sous silence. La mort du couple réel, à la fin du troisième acte (écrit au Japon), peut signifier (mais rien ne le prouve) le renoncement de Claudel : il ne désirerait plus poursuivre sa liaison charnelle avec une Rosalie que son « exil professionnel » de diplomate devait de toute façon tenir à distance pendant plusieurs années. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse destinée aux lecteurs qui cherchent la vie réelle dans la fiction, elle devrait les inciter à prendre en compte la possibilité de déplacements, ceux notamment qu'impose l'autocensure qu'a dû pratiquer l'écrivain. Celle-ci fut inévitable dès lors que Rosalie est intervenue dans l'orientation « embellissante » de l'œuvre, comme le fit aux mêmes fins le « modèle authentique » (p. 179) du *Lys dans la vallée*.

Claudiel s'est inspiré de son vécu, c'est certain : tout auteur le fait, qu'il investisse une forme fictionnelle ou non fictionnelle. Mais son choix

1. À ce parti de la fiction, le *Soulier* fait de brèves exceptions, parmi lesquelles les quelques vers du lamento de Rodrigue (IV, 8), qui donne à entendre un instant la voix de l'auteur lui-même, pleurant la perte de sa bien-aimée. Ces vers intéressent Bernard Hue parce qu'ils rappellent que Claudel et Rosalie ont consommé leur amour. Mais ils sont *paradoxalement* hors fiction, tout comme le sont aussi les anachronismes voyants (Napoléon, Luce de Lancival...) ou le personnage de l'Irrépressible, etc. Certes dans un autre registre, toutes ces extravagances amusantes ne dérogent pas moins à la fiction établie, chacune à sa façon, que le lamento de Rodrigue, mais, rappelant l'opérette ou le music hall, elles s'inscrivent dans une tradition comique qui les fait accepter comme sans conséquence. Que, contre toute cohérence, l'auteur n'ait pas hésité à mêler sa propre réalité à celle dévolue à son héros – comme un peintre cubiste insère un papier collé dans sa toile – devrait du moins suffire à empêcher qu'on l'accuse de se cacher, d'embellir, de grandir sa vie grâce à ses personnages, de la proposer « à l'admiration du public » (p. 17).

formel indique au lecteur le type de rapport à la réalité qu'il a mis à la clé de son œuvre (j'entends ici le mot 'clé' dans son sens musical), quitte à lui imposer, sur ce plan-là également, quelques dissonances.

Vouloir à tout prix retrouver la vie telle quelle dans la fiction, n'est-ce pas renoncer à interroger le mode de la ressemblance que l'œuvre entretient avec la réalité, c'est-à-dire contester sa dimension artistique ? et se priver de toute approche à proprement parler littéraire ? Le buste de Claudel *en jeune Romain* ne prétend pas restituer directement l'image de Claudel ! Cette image est héroïsée en fonction de normes traditionnelles que le spectateur est supposé reconnaître immédiatement. S'il n'en avait pas la compétence, le titre de l'œuvre le conduit à déchiffrer correctement ce qu'il perçoit. De même, le lecteur du *Soulier de satin* est averti qu'il s'agit de fiction non seulement par les nombreux facteurs relevés plus haut, mais encore par les commentaires d'auteur que le poète a pris soin d'incorporer à son texte pour le configurer (cf. les discours de l'Annoncier, de l'Irrépressible, etc.).

J'achève ces lignes en me demandant pourquoi *Le Soulier de satin* s'attire une telle « punition » (je reprends le mot de Bernard Hue), car, encore une fois, Claudel n'est pas le premier écrivain à s'être inspiré de ses amours. Il vient après Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Nerval, etc. En quoi une démarche aussi banale serait-elle indue¹ ? De plus, Prouhèze-Rosalie n'est pas traitée sans égards, bien au contraire. Quant à Isabel, c'est Bernard Hue – et non pas Claudel – qui a fait de ce personnage, en effet moins embelli que Prouhèze, une image d'Ève Francis (tout en affirmant qu'Isabel est la maîtresse de Rodrigue, mais qu'Ève n'a pas cédé aux avances de Claudel).

Peut-être pourrait-on éclairer l'origine du véritable problème que révèle *Rêve et réalité dans « Le Soulier de satin »* grâce à une observation de Sôseki, un contemporain de Claudel : « Je ne comprends pas le kabuki. [...] Ce qui me paraît étrange, quand j'assiste au kabuki, c'est le fait que l'acteur oscille entre le naturel et l'artifice. C'est sûrement pour cette raison qu'il procure un sentiment d'instabilité et de malaise². » Le rappel du vécu mêlé à l'offre surabondante de la fiction (« le délice de l'imagination » que *Le Soulier de satin* dispense à foison), a-t-il procuré à Bernard Hue le genre d'impression désagréable dont parle l'écrivain japonais ? Serait-ce en vue d'y remédier qu'il a pris la plume ?

Claudiel, lui, aimait le kabuki³

Antoinette WEBER-CAFLISCH

1. Ce qui n'est certainement pas banal, c'est qu'un critique, travaillant dans un cadre universitaire, intervienne dans la trame de l'œuvre qu'il commente. Ainsi Don Fernand est un frère incestueux (p. 129), le Vice-Roi de Naples est « amant puis mari de Musique » (p. 164), ou encore Rodrigue meurt (p. 160). Il est vrai qu'on nous assure du contraire un peu plus loin (p. 176). Mêmes libertés, par moments, dans la bibliographie.

2. Natsumé Sôseki, *À travers la vitre*, Rivages poche, Paris, 2001, p. 113.

3. Claudel rappelle qu'il fut à Tokyo « l'assidu spectateur de l'admirable théâtre national dit Kabouki [sic] » (*Supplément aux œuvres complètes* III, p. 224).