



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 182, 2006 – 2,
Traduire Claudel, p. 28-42

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15282-8.p.0036](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15282-8.p.0036)

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.

© 2006. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Regards sur Claudel et la Bible. Mélanges offerts à Jacques Houriez, textes présentés par France Marchal-Ninosque et Catherine Mayaux, Besançon, Poussière d'Or, 2006.

Le nom de « Poussière d'Or », « publication de l'Association pour la recherche claudélienne » ne peut manquer de renvoyer, au sein de ces *Mélanges*, à l'article de Catherine Mayaux sur les *Cent phrases pour éventails*, dont la dernière est ainsi libellée :

*Si l'on veut
me séparer du Japon
que ce soit
avec une poussière
d'or*

On peut ainsi comprendre que le but des travaux édités par Poussière d'Or serait, en pratiquant le commentaire, de « séparer » les éléments si divers composant l'œuvre du poète, d'analyser la prodigieuse synthèse et la fusion des cultures qui s'opèrent dans son art. C'est en effet le cas avec ce volume qui explore surtout, du fait de son destinataire Jacques Houriez, les multiples rapports de Claudel avec l'Extrême-Orient.

C'est un livre en cinq sections, dont une ne concerne pas Claudel mais diverses (autres) approches des rapports entre « Bible et littérature ». Quatre sections concernent Claudel, la plus développée étant bien sûr celle qui est consacrée au dramaturge (sept contributions), et surtout au *Repos du septième jour* dont l'édition critique est l'œuvre de M. Houriez (trois contributions) ; les autres sections, de quatre contributions chacune, concernent les « poétiques claudéliennes », « Claudel poète », et enfin, « le poète de la Bible » où il n'est cependant question de l'œuvre exégétique de Claudel, récemment rééditée. Ce volume comporte en outre un *index nominum* fourni et la bibliographie de Jacques Houriez, que l'on aura profit à consulter.

La première partie, intitulée « Poétiques claudéliennes », présente en effet quatre facettes de la « voix plurielle » de Claudel, autour du foyer irradiant, souvent cité dans ces quatre contributions, qu'est *Art poétique*.

Michel Lioure ouvre ces *Mélanges* sur l'« éloge de l'intelligence » perpétuellement à l'œuvre sous la plume de Claudel, regroupant les notions d'intelligence, de raison, de pensée, des facultés intellectuelles. Il

souligne bien le sens profondément étymologique de « lire par le dedans », parallèlement et en articulation avec la « co-naissance » et la « compréhension », manifestations de la « corrélation » intime de tout, intelligence universelle qui est la « loi de l'existence » et du psychisme chez Claudel. Qu'on nous permette de rajouter, ici, aux nombreuses références que fait M. Lioure aux textes de Claudel, la réflexion de Rodrigue, toute d'ironie et d'ambiguïté, sur le « Paradis terrestre » comme « Jardins de l'Intelligence »¹.

L'article suivant, de Dominique Millet-Gérard, poursuit cette exploration de la poétique du *cum-* et du *totum simul* claudéliens autour des notions de « cartouche » biblique et de « coagulation » du sens. Claudel en effet fédère diverses métaphores du rassemblement (condensation, coagulation, agglutination, congrégation, etc.) sous l'emblème du cartouche, image métapoétique du « mystère dans les lettres » qui établit le lien entre le style de Rimbaud, celui de la Vulgate et celui de Claudel, notamment sous la métaphore filée de la photographie, qui est une mise en communication avec le surnaturel, une apparition de l'invisible, une « ellipse magique qui fixe et concentre le temps en créant une image de composition », au « croisement de l'horizontalité rimbaldienne et de la verticalité mystique ». Imitant le « canon » mélodique de Rimbaud et le rythme pneumatique de l'incidente hérité de Bossuet, la phrase claudélienne constitue un cartouche condensant à la fois un sublime rhétorique et un sublime théologique, comme dans la Bible. Le vers devient un « véritable réceptacle » « au service d'une *imitatio biblica* », un « cartouche » fondé sur « l'agglutination d'éléments a-logiques ». Dans la prose exégétique, il s'agit de rien moins que la « quête d'une formule poétique propre à rendre le mystère irradiant du Verbe biblique ». Ce « concentré de sens », ce « clos qui renferme le mystère », issu aussi du Vers mallarméen, constitue ainsi le cœur de « la pensée du centre, du cœur, de la densité et de la composition » de Claudel.

Le quatrième article, de Pascal Lécroart, poursuit cette réflexion sur l'harmonie claudélienne du monde dans son rapport avec la musique, autour de cette œuvre dramatique peu étudiée qu'est *L'Homme et son désir*, « illustration chorégraphique de l'art poétique claudélien ». Après avoir rapidement rappelé les grandes lignes de la « poétique musicale » de l'accord et de l'harmonie du paysage chez Claudel, l'auteur étudie cette pièce comme « une œuvre qui la met en scène au sens propre ». Ce ballet naît de la conjonction de trois événements : la rencontre de Nijinsky en 1917, le désir d'une exégèse *dansée* du paysage de Rio, que l'écriture poétique semble impuissante à réaliser, et enfin la « lettre à Rodrigue » de Rosalie qui arrive le 3 août de la même année, et

1. *Th. II*, 877 : « Cela devait ressembler aux plantations de l'École de Pharmacie de Barcelone, avec de jolis écriteaux en porcelaine. Un endroit de délices pour les poètes classiques. / *Don Mendez Leal*. - Il n'y a pas moyen de causer sérieusement avec vous. »

qui fournit le thème de l'action. La dimension harmonique du paysage s'exprime tant sur le plan visuel que sonore, l'action « mettant en scène la blessure fondamentale de l'amour, seul apte [...] à produire le chant », et ce ballet, le drame le plus court de Claudel, apporte au vécu du poète une « dimension parabolique et mythique » qui joue « une nouvelle version du couple originel de la Genèse » et contient en germe tout *Le Soulier de Satin*.

Quant au troisième article de cette première partie, il est un peu à part du fait qu'il traite davantage de Virgile que de Claudel. Thierry Miguet nous parle en effet de « Claudel juge de Virgile » et traque autant de *semina Verbi* que possible chez le grand génie latin pour les mettre en résonance avec ce que Claudel dit de lui, avec certains passages de Claudel lui-même, de Dante, ou encore avec certains extraits de la Bible. Cet essai de mythologie comparée n'hésite pas à imiter Claudel exégète en se lançant, notamment, dans des rapprochements géométriques pythagoriciens entre les deux poètes. Ainsi comprend-on pourquoi Claudel christianise et divinise Virgile, qui est selon lui « le plus grand génie de l'humanité ».

La deuxième partie, la plus développée, traite de « Claudel dramaturge ». Claude-Pierre Pérez ouvre cette partie sur certains « aspects de la première réception de Claudel » de 1891 à 1912, soit de la publication – confidentielle – des premiers drames à la première expérience de la scène pour *L'Annonce* avec Lugné-Poe. Au « cercle d'incompréhension et de silence » autour de l'œuvre, entretenu, il est vrai, par Claudel lui-même, succède la rupture de l'anonymat au tournant du siècle, qui n'entame cependant que fort lentement le silence de la critique, et ce n'est que vers 1904-1905 qu'« une génération se leva qui découvrit Claudel » (Mauclair). La lenteur de cet avènement est due à l'« effet de stupéfaction ou d'intimidation par une œuvre trop puissante », « exorbitante », « phénomène rarement décrit, mais qui a joué un rôle important et durable dans la réception claudélienne », même et encore à l'époque du *Soulier de Satin* et des œuvres exégétiques. Malgré l'extrême importance de Claudel pour ses pairs et l'admiration de plusieurs revues, aucune ne propose d'analyse des textes : son œuvre agit « avant toute élucidation », d'autant plus que les frontières idéologiques autour de Claudel ne sont pas encore établies. À partir de 1906, plusieurs articles résorbent peu à peu le défaut de critique claudélienne, assimilant l'« aérolithe » tout en donnant une importance accrue aux questions politique et religieuse, du fait de l'évolution même de Claudel : « "écrivain pour écrivains" dans la première partie de sa carrière, Claudel élargit de la sorte son public dans une direction très particulière, et politiquement marquée » à cette époque, prenant ainsi progressivement « un visage de militant ». Au début des années 1910, loué tant par la « gauche » que par la « droite » comme un héritier du symbolisme, Clau-

del se trouve dans une « situation littéraire » « enviable mais relativement confidentielle ».

Françoise Quillet poursuit la réflexion de la première partie du volume autour des petits drames de Claudel en étudiant *La Femme et son ombre* comme « un lieu de convergence de différents modèles culturels » subsumés et dépassés par l'art claudélien. Ce « scénario pour un mimodrame » manifeste le goût de Claudel pour la « dilatation des genres » : le dramaturge explore « cette frontière qui sépare les deux mondes, du visible occidental à l'invisible asiatique », faisant « confluencer » des « textes chinois, japonais, occidentaux et leurs représentations ». En effet, *La Femme et son ombre* est un conte chinois « kabuki par la forme, nô par le fond ». Mis en scène en 1923 au Théâtre Impérial, il s'agit du premier livret de l'histoire du kabuki signé d'un nom occidental ! Cependant Claudel l'a conçu davantage comme un nô, ce genre exerçant sur lui une plus grande fascination, surtout le nô dit « d'apparition », dont Claudel métamorphose les formes traditionnelles. L'invisible représenté sur scène prend ici la forme de l'ombre, comme l'Ombre double du *Soulier de Satin*, dans la dissymétrie fondamentale de deux mondes séparés.

C'est alors que s'ouvre le triptyque central de ces *Mélanges*, par trois articles consacrés au *Repos du septième jour*.

Le premier, de Shinobu Chujo, prolonge et approfondit cette réflexion sur l'influence du théâtre oriental sur Claudel en montrant à quel point la Chine et le théâtre chinois sont, « du point de vue de l'apparition de l'être du monde invisible-surnaturel », aux sources du *Repos*, et jouent un grand rôle « dans l'évolution de la dramaturgie claudélienne », jusqu'à la *Summa dramatica* du *Soulier*, qui s'épanouira sous les cieux du Japon. M. Chujo démontre que *Le Repos* est la « métamorphose des visions produites par l'intérêt que le poète portait aux morts en Chine ». L'auteur met ensuite en relief les éléments constitutifs de la limite claudélienne des deux mondes : la distance entre le théâtre et le monde visible-naturel, la présence d'un médiateur entre les deux mondes comme le rideau sépare scène et salle, et enfin la musique. Dès *Tête d'Or* et jusqu'au *Repos*, le théâtre est « un lieu de rencontre entre les êtres du monde invisible-surnaturel et ceux du monde visible-naturel ». Et l'auteur d'établir les procédés claudéliens d'apparition de « l'être du monde invisible-surnaturel » – l'appel du médiateur et le message à donner aux vivants –, que l'on retrouve dans *Partage de Midi*, dans *L'Ours et la Lune*, dans *L'Homme et son désir*, où « dormir, c'est se mettre entre les deux mondes » sous la conduite de la Lune, mais aussi dans *Le Soulier*. Dans *La Femme et son ombre*, le sommeil n'est plus nécessaire à la médiation entre les mondes, et la connaissance de plus en plus approfondie du nô par Claudel aboutira à la dramaturgie de *Christophe Colomb* et des pièces suivantes. Ainsi donc, la pensée de la mort en Chine et le théâtre chinois ont suscité l'apparition des morts dans son propre théâtre, y ont mis en scène l'invisible, ont prédisposé Claudel à la séduction du nô ; *Le Repos*

est donc bien le point de départ le plus net des recherches dramatiques de Claudel sur l'invisible, qui aboutiront e.g. en 1935 au *Festin de la Sagesse*, « essai d'adaptation du Nô japonais ».

Pour sa part, M. Autrand exhorte à revenir, pour cette pièce exceptionnelle qu'est *Le Repos* – « expérience théâtrale limite » – dans le théâtre de Claudel, à une analyse de sa *dramaturgie symboliste*. Il en donne un exemple précis à propos de la didascalie de l'acte II préconisant une « obscurité complète » : cela rappelle toute une dramaturgie où l'altération du voir renvoie le spectateur « à une substance des êtres et de l'action » proprement symboliste. Seul Claude-Henri Rocquet en 2003 au Théâtre du Nord-Ouest semble avoir respecté cette indication scénique d'une obscurité absolue, qui est d'ailleurs confirmée par les didascalies internes lors de la catabase de l'Empereur : tout a disparu, il ne reste que l'audition, qu'« un acte de voix », qu'un « dialogue pur ». C'est là un tour de force de Claudel qui marque l'aboutissement logique du théâtre symboliste, théâtre que le génie de Claudel a « tué ». C'est Claudel qui a trouvé ce « théâtre de non-théâtre » réduit à la voix seule. *Le Repos* concilie ainsi « le rien et le tout, unissant le refus du spectacle au foisonnement somptueux de la parole » ; cette pièce, « sans doute théâtralement la plus audacieuse de Claudel », joue, « comme toute grande œuvre symboliste, sur le manque », et, comme tout grand théâtre, recherche l'ailleurs, l'« antithéâtre », l'invisible – ce qui n'est pas sans rappeler l'analyse de M. Chujo.

P. Brunel quant à lui analyse « l'enceinte de l'Antiscience » dans *Le Repos*, Antiscience ou « Clarté noire » que M. Autrand met, en note, en rapport avec l'« antithéâtre » de l'« obscurité complète ». M. Brunel étudie le jeu des distinctions et des relations entre les zones de l'Antiforce et de l'Antiscience, ainsi que « le jeu dramatique de la participation à l'Enfer du héros de la catabase ». S'appuyant abondamment sur les « Notes préparatoires » de Claudel dans l'édition critique du *Repos* de J. Houriez, l'auteur montre que l'Antiscience est l'immobilité où se trouvent les damnés qui ont recherché la cause matérielle au lieu de la Fin divine. Enfin, l'Empereur lutte contre sa complicité avec l'Enfer, notamment dans son dialogue avec le Démon, qui lui communique le savoir de l'Antiscience et le contraint à une descente en lui-même vers son propre péché. Ce passage sur l'Antiscience est donc à la fois une polémique contre les matérialistes, et une scène intensément dramatique, dans l'*agon* spirituel de l'Antiscience qui tente de replier l'individu sur lui-même comme sur sa fin ultime.

Le dernier article de cette deuxième partie, de Philippe Baron, concerne « *L'Otage* à la Comédie-Française en 1934 », « étape importante dans l'histoire des représentations des pièces de Claudel ». Après avoir retracé l'histoire des premières représentations de cette pièce à partir de 1914, l'auteur montre que Claudel, malgré ses moqueries contre l'institution du Théâtre-Français, a sans doute souhaité y être joué dès 1925

« pour accéder au rang de classique » ; de fait, il y est lu lors d'une matinée poétique en 1929. M. Baron détaille les préparatifs de la représentation de 1934, notamment les indications de mise en scène de Claudel, en collaboration avec l'administrateur général Émile Fabre, qui pour sa part aura toujours des réserves sur la trop grande distance entre la pièce et les préoccupations du public. C'est ainsi que la pièce reçoit « autant d'éloges que de critiques », l'œuvre étant respectée de tous mais le drame semblant par trop « hors de la réalité et de l'art dramatique ». *L'Otage* paraît trop écrit, trop austère, voire carrément anachronique, et trop peu scénique – sans parler des débats autour du sens du sacrifice de Sygne ou de la fin des deux versions. Malgré une excellente interprétation, certains choix de mise en scène sont incompris, comme le recours de Claudel aux Chœurs Renaudins en fond sonore. Le public, un peu déconcerté, n'est jamais « pris », selon le mot de Fabre, et Claudel doit se contenter d'un succès d'estime. La rencontre de Claudel avec la Comédie-Française a donc été d'autant plus difficile du fait de son non-classicisme, et les réactions à sa pièce portent à se demander si son génie est avant tout poétique ou dramaturgique.

La troisième partie porte sur « Claudel poète » et regroupe des analyses de poèmes. Le premier article, de Didier Alexandre, étudie d'abord l'écriture photographique de Claudel – ce qui renvoie à l'article de D. Millet, qui cite les mêmes textes de Claudel sur ce sujet – qui permet de fixer la lumière et le monde dans le « paradis de la nécessité », d'ordonner l'univers en le fixant. Il compare ensuite l'écriture de la pluie dans le poème « La Pluie » de *Connaissance de l'Est* et dans le calligramme d'Apollinaire, le poème en prose claudélien, « hostie intelligible », construisant pour sa part « un espace ecclésial et un espace mystique » dans le but « de saisir l'eau-lumière comme principe vivifiant », de fixer ce principe divin qui informe le monde à son image.

L'article suivant, d'Yvan Daniel, dresse le portrait de « Paul Claudel en poète chinois », et explore l'influence de l'écriture, de la calligraphie et de la pensée chinoises sur la poétique de Claudel, les textes de ce dernier sur la photographie et sur la « religion du signe » étant encore cités dans cette contribution. L'auteur, sinisant, montre que le « rapport direct au sens », l'harmonie entre le caractère chinois et ce qu'il désigne bouleversent le rapport du poète au monde, jusqu'à l'entraîner vers sa « nouvelle Logique ». La notion de « cause harmonique » provient ainsi du taoïsme, le monde apparaissant « comme le mouvement continu de l'écriture, dans l'infinie diversité des mots » qui établissent « un monde de noms propres ». Création naturelle et création poétique ne sont plus dissociables et forment un seul et même « texte ».

Nina Hellerstein, dans le troisième article, analyse l'interaction entre « récit, poésie [et] légende dans deux poèmes de *Connaissance de l'Est* », « La Cloche » et « La Légende d'Amaterasu ». Cette étude narrative souligne que « dans l'ensemble de l'œuvre de Claudel, la narra-

tion fictive en prose est très rare », d'où le caractère exceptionnel de ces deux poèmes, qui jouent sur la « ressemblance entre la voix du poète-narrateur et celle du conteur », et où « le récit projette dans une forme extériorisée le drame intime sous-jacent au recueil : l'interrogation du poète sur son propre destin poétique et spirituel », tout en évoquant déjà « l'énigme du rôle de la femme », dans des « formes à la fois souples et profondes » issues des structures des contes traditionnels d'Extrême-Orient.

Enfin, Catherine Mayaux clôt cette partie sur une belle étude des *Cent phrases pour éventails* comme « une version secrète d'une œuvre d'art totale ». L'auteur détaille cette « esthétique de l'objet-livre » qui a fasciné les Occidentaux au Japon, notamment Segalen et Claudel, le livre étant le « réceptacle commun de l'écriture et de la pensée », le rituel sublime de la calligraphie enracinant l'immatériel dans le matériel pour une « assomption de l'écriture par le livre et vice-versa ». Il s'agit ainsi dans les *Cent phrases* de « créer une totalité alliant beauté et intelligence », une « version discrète », « en sourdine », « une sorte de pendant délicat et secret à ce que Wagner aux yeux de Claudel avait tenté de faire sur le mode sonore et spectaculaire ». Ces poèmes, « aussi évanescents que leurs sujets », montrent que « la ténuité est gage de plénitude ». « Deux civilisations, deux esthétiques, deux spiritualités » et « deux formes de lyrisme » fusionnent « en cet objet poétique des éventails écrits ». La fascination de Claudel pour les arts japonais remonte quant à elle à la vague du japonisme en France, et le poète en est imprégné, depuis l'estampe jusqu'aux paravents dorés, en passant par la « technique du cadrage tronqué » et par la signification spirituelle et poétique de la calligraphie, le recueil intégrant même la dimension musicale de portées rythmant les lignes sur la page. « Poème d'adieu au Japon », ce recueil annonce la synthèse des arts que Claudel est alors sur le point de mettre en scène, « de manière spectaculaire et sonore cette fois », comme dans *Christophe Colomb* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*.

La quatrième partie se veut davantage axée sur la perspective religieuse de Claudel – mais est-elle absente des autres parties ? L'article de N. Macé-Barbier lit dans le recueil *Feuilles de Saints* autant de « feuilles de route » sur l'itinéraire poétique et autobiographique de Claudel : « il dessine le plan de son existence et de son art poétique », entre lyrisme et méditation littéraire, par des « chemins tracés dans le monde et sur le papier », entre terre et ciel, entre recto et verso de la page écrite, cherchant l'immersion dans la connaissance de Dieu. Il y dresse également le portrait d'artistes dont la « tâche réunificatrice » répond plus ou moins à sa propre « passion de l'Univers », le poète catholique étant pour Claudel « l'ingénieur de cette jonction entre le ciel et la terre ». Ce lyrisme anti-romantique s'expose ainsi en autant de palimpsestes où les « patrons » que sont les saints se superposent à sa propre poétique et aux « figures saintes » qui ont traversé sa vie.

L'article de Pascale Alexandre-Bergues fait une synthèse du thème de la terre dans l'œuvre de Claudel, mettant en valeur le « parti-pris des choses terrestres » que plusieurs poètes contemporains admirent chez lui. Elle relève notamment le goût de Claudel pour les régionalismes, les entorses à la syntaxe, et tout ce qui tourne autour de son « imaginaire tellurique », la truculence verbale s'alliant chez lui à un violent refus du mythe de la langue française comme « fixée ». Cette poétique de « l'élément-terre » fait du poète le laboureur d'un terroir où le pittoresque familial côtoie volontiers le sacré.

Gérald Antoine, à son tour, étudie les affinités et les rapports entre Claudel et Chesterton, deux convertis de l'adolescence. Claudel, qui cite fréquemment Chesterton dans son *Journal*, traduit l'Anglais dès 1910 dans la *NRF*, et assiste à une de ses conférences en 1930, à l'occasion de laquelle il lui adresse un vibrant hommage, comme à celui « qui a ouvert les portes toutes grandes et qui a déchaîné sur un monde blafard et souffrant des torrents de poésie, de gaieté, de sympathie généreuse, de verve radieuse et tonitruante, puisée aux sources de l'orthodoxie ». La Joie en effet est le grand point commun des deux poètes catholiques, qui fustigent féroce­ment les sceptiques et les pessimistes de tout poil, tout en chantant avec passion l'amour de l'Univers, la nature étant sainement comprise par eux comme la sœur des humains, et non comme leur mère, contre tous les panthéismes et les visions romantiques. Pour l'un comme pour l'autre, tout a un sens dans la « Sainte Réalité » : là est « le fondement de l'art et de la foi ».

Enfin, Alain Beretta nous livre l'essentiel d'une correspondance inéditable entre Claudel et son ami et disciple le père Charles Henrion (1887-1969). Inéditable parce que les lettres de Claudel sont perdues et parce que celles d'Henrion ne peuvent être publiées à sa demande expresse. L'auteur ayant eu l'autorisation d'un petit-neveu d'Henrion de les lire, il recompose cette relation d'amitié profonde qui lia pendant au moins trente ans les deux hommes. Claudel est pour Henrion, orphelin de père à l'âge de trois ans, son « père, en Notre Seigneur Jésus-Christ », celui qui l'a converti et son véritable directeur spirituel. Henrion est un des membres fondateurs de la « coopérative de prières », dont il édite le bulletin. Dès 1909, Claudel et lui se rencontrent à Hostel, et Henrion devient le parrain d'Henri Claudel. Fervent apôtre des textes de Claudel, Henrion recueille Ève Lavallière – une des futures « Trois Figures saintes pour le temps actuel » – après la Première Guerre mondiale, et mûrit, entre Claudel, les Maritain et Charles de Foucauld, sa vocation érémitique. Enfin ordonné prêtre en 1924 à Carthage, il retrouve Claudel en 1925 pour un pèlerinage à la Sainte-Baume, et convertit Jean Cocteau ainsi que Pierre Reverdy, tout en renvoyant l'origine de son charisme particulier à l'intercession première de Claudel : « [...] depuis plus de vingt ans, vous faites mystérieusement corps avec moi. C'est le corps du Christ, n'est-ce pas ? » Les dernières lettres d'Henrion admirent en des

formules magnifiques l'avènement de Claudel à lui-même dans ses œuvres exégétiques : « Votre œuvre inégalable a vraiment comme incarné ce mystère de la prononciation de Dieu par l'homme et de l'homme par Dieu, et il est merveilleux que vous ne soyez plus rempli que de cette parole, dont tout votre être est un mot de plus en plus amoureux ouvert et lisible ». On ne sait si leur correspondance s'est prolongée au-delà de la dernière lettre d'Henrion en 1938. Charles Henrion a vu toute sa vie orientée par Paul Claudel, et il a sans doute marqué, en retour, le poète, dans une profonde et forte amitié toute spirituelle.

On lira pour finir avec intérêt la dernière section, « Bible et littérature », pour les différentes perspectives qu'elle dessine sur les rapports entre les écrivains, notamment au XX^{ème} siècle, et ces Écritures par excellence que sont les textes bibliques.

En conclusion, disons qu'il faut entendre le titre de ces beaux *Mélanges* de la façon suivante : ce sont des « regards sur Claudel » d'une part, et des « regards sur la Bible » de l'autre (dans la cinquième et dernière section), mais pas des « regards » sur les rapports de Claudel avec la Bible, sauf dans l'article de Dominique Millet-Gérard, le seul à explorer l'exégèse poétique de Claudel. Il n'est pas non plus véritablement question de la présence de la Bible dans le reste de l'œuvre claudélienne, malgré le titre de la quatrième section (« Le poète de la Bible »), qui se veut un hommage à différents ouvrages de Jacques Houriez, notamment *L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel*. C'est bien à l'expertise extrême-orientale du grand claudélien Jacques Houriez que ses collègues ont avant tout rendu hommage.

Alexandre SOLIGNAC

La traduction japonaise du *Soulier de Satin* par Watanabe Moriaki.

On connaît l'importance qu'ont eu l'Extrême-Orient et le Japon en particulier dans la vie et dans l'œuvre de Claudel, la légende voulant même qu'une première version de la Troisième Journée du *Soulier de Satin*, détruite par le séisme qui ravagea Tôkyô en 1923, ait mélangé sa cendre à la terre du pays, avec sa semence peut-être. Cette importance n'est pas ignorée des Japonais : le nom de Paul Claudel fait partie de ceux qu'un francisant est tenu de respecter. Jusqu'à présent toutefois un tel respect pouvait demeurer lointain et ne pas dépasser le cercle, assez étroit, des spécialistes de la littérature française. Les textes de Claudel sont relativement peu traduits, les traductions souvent anciennes, difficiles ou impossibles à dénicher en librairie. À l'appréhension globale du théâtre de Claudel il manquait en particulier cette somme indispensable que constitue *Le Soulier de Satin*, susceptible à elle seule d'infléchir l'image que le public japonais peut se former d'un poète catholique, abrupt et

diplomate. La traduction que M. Watanabe Moriaki vient de faire paraître en décembre 2005 dans la prestigieuse collection de poche des éditions Iwanami possède donc plus d'un titre à être saluée comme un événement.

L'ouvrage est par lui-même impressionnant, composé de deux volumes de 525 pages chacun, muni d'un appareil critique aussi considérable que rigoureux, impeccablement savant et rempli d'aperçus enrichissants. Après une courte introduction qui passe en revue les différents manuscrits et les éditions utilisés pour la réalisation de ce travail, le premier tome abrite la traduction japonaise des deux premières Journées (230 pages), puis les notes du traducteur (120 pages), suivies d'une chronologie générale (49 pages), enfin d'une notice explicative de 90 pages et d'une bibliographie (8 pages) qui valent pour les deux volumes. Le deuxième tome commence par un résumé de la Première et de la Deuxième Journées, que suivent la traduction de la Troisième (151 pages) et de *Sous le vent des îles Baléares* (171 pages) : les notes atteignent cette fois 171 pages, et le volume se clôt par une postface d'une douzaine de pages.

Plus que par la longueur de l'ensemble (après tout, personne n'attend que la traduction intégrale du *Soulier* ait le format d'une plaquette), le lecteur est frappé par l'extrême méticulosité et par la qualité de l'érudition, informée des derniers développements des études claudéliennes (les plus récents ouvrages cités datent de 2005) et soutenue par une réflexion critique qui puise dans la philosophie française des années soixante, révéérée au Japon sous le nom de « pensée contemporaine » (*genzai shisô* : Foucault, Derrida, Lacan et d'autres, dont le rôle ici n'est pas purement décoratif), ainsi que par une connaissance intime du théâtre et de son histoire. À ce point de vue, la traduction de cette somme est elle-même une somme. Les notes se comportent parfois comme un véritable commentaire perpétuel, particulièrement utile pour éclairer certains détails historiques ou de doctrine religieuse avec lesquels le public japonais manque, osera-t-on dire, de familiarité.

La notice générale du tome 1 constitue à cet égard un instrument de travail précieux : la genèse intellectuelle et morale de Claudel dramaturge y est retracée avec précision, et l'évolution esthétique du poète mise en relation avec celle de son temps. S'il ne néglige nullement les deux événements biographiques fondamentaux qui donnent naissance au *Partage de Midi*, Watanabe Moriaki fournit en même temps une remarquable synthèse de la pensée claudélienne sur le théâtre, insistant notamment sur l'importance capitale prise au début du XX^e siècle par la référence aux dramaturgies extrême-orientales, aussi bien chez Craig ou Artaud que chez Meyerhold et Brecht. En insistant sur la manière dont Claudel se nourrit de formes empruntées, ou plutôt reconfigurées à partir des modèles de l'Opéra de Pékin, du Nô, du Kyôgen ou du Kabuki, le traducteur japonais, qui est également metteur en scène et comédien, ne

cherche pas seulement à capter la bienveillance de son public en lui présentant un mode d'accès relativement familier à un auteur dont les pièces ont rarement été représentées sur la scène locale : il livre également une véritable lecture de cette œuvre, du point de vue d'un praticien du théâtre, soulignant combien la matérialité des mises en scènes a influencé à la fois la pratique de l'écriture (notamment dans la collaboration avec Barrault) et la réception même du texte (avec la mémorable réalisation du *Soulier de Satin* par Antoine Vitez en 1986).

On ne peut qu'appeler de ses vœux un sort semblable pour cette version japonaise, qui parvient à restituer dans leur diversité les différents « états de langue » (*gengotai*) du verset claudélien, du pur lyrisme à la bouffonnerie pure en passant par le marivaudage. Il convient ici de souligner à quel point traduire en japonais une œuvre théâtrale telle que celle de Claudel paraît relever de la gageure. La difficulté propre du texte n'est pas seule en cause : il faut également compter avec la structure même de la langue japonaise dont une partie du vocabulaire, fondée sur les idéogrammes chinois, tend à multiplier les effets d'homonymie : de sorte qu'une traduction parfaitement exacte court à tout moment le risque d'être impossible à saisir par l'oreille, tandis qu'à l'inverse une traduction « facile à entendre » aplatirait le texte en le réduisant à son squelette sémantique. Ces deux écueils, rédhibitoires pour une pièce de théâtre, sont magistralement évités, comme le prouve le succès des lectures publiques auxquelles Watanabe Moriaki s'est livré au Japon avec l'assistance de quelques comédiens. Souhaitons qu'une représentation complète du chef-d'œuvre de Claudel puisse donner dans l'avenir une véritable existence scénique à cette traduction d'une exceptionnelle qualité. En attendant ce jour, les jeunes Japonais resteront sans doute nombreux à découvrir le théâtre de Claudel sous la forme d'un livre : ce pour quoi les deux volumes de l'édition Iwanami constituent l'instrument le plus complet et le plus séduisant.

Thierry MARÉ

Paul Claudel Papers. A Journal of the Paul Claudel Society. Vol. III. July 2005. 110 pages. Editor : Sergio Villani, York University, Toronto.

Ce troisième volume des *Paul Claudel Papers* rassemble sept articles, dont quatre sont en français.

C'est « *The Art of Claudel's Art Poétique* » qui intéresse Larissa Bibbee. Elle défend l'idée que, jusqu'à un certain point et implicitement, le livre peut bien être lu comme un *ars poetica* traditionnel – à l'encontre de l'opinion reçue. En premier lieu, le cosmos lui-même est une œuvre d'art divine. Qui plus est, le poète a sans cesse recours à des métaphores et à des comparaisons qui associent plusieurs moyens d'expression artistique. Certes pas pour les analyser, mais afin d'illustrer et de

valider son avis que l'univers n'est ni accident, ni amalgame de phénomènes hétéroclites, ni même machine. Claudel artiste et Claudel théoricien partagent le même objectif : faire connaître la vérité concernant la Création. *Art Poétique*, conclut Bibbee, est – entre autres – une sorte de manifeste où, après l'échec de Ligugé, Claudel entrevoit la possibilité d'une poésie sublime et de grande valeur.

Dans « Claudel architecte », Raymond Delambre examine la façon dont le poète traite de l'espace architectural ou architecturé, tant au sens propre qu'au sens figuré. L'étude de Delambre est ample (18 pages ; 133 notes), originale, parfois ludique, et écrite avec panache. Bien sûr, dans l'œuvre de Claudel, ce n'est pas les allusions à l'architecture qui manquent. Pourtant, Delambre nous ouvre les yeux sur bien d'autres points de vue. Impossible de rapporter en détail les ramifications de cette thématique, cette sémiotique architecturale. Citons à défaut quelques-unes des rubriques : leçons chinoises ; le vide et le plein ; claustrophobie... et probablement agoraphobie ; l'architecture, heuristique de l'homme ; Claudel vertical ; architecture de la peinture, peinture de l'architecture ; les pierres de Claudel ; leçons de lumière ; l'architecture de la langue ; Claudel urbaniste : 'Ville la nuit'. On en sort essoufflé mais stimulé !

Dans un article captivant – « *Cent phrases pour éventail* [sic] ou un graphisme poétique » – Xiaofu Ding s'intéresse à l'imitation et à l'adaptation que fait Claudel de la calligraphie orientale. À l'aide de la reproduction en fac-similé de l'édition originale, où le graphisme du poète échappe à la standardisation de l'imprimerie, elle analyse la façon dont certaines lettres sont personnalisées ou animées de sorte que leur aspect visuel s'accorde avec le sens du mot et de la phrase. M, par exemple. Souple et velouté dans « Monsieur Chat », sa première ligne verticale est accroupie et ronde comme une tête, tandis que la dernière touche se prolonge pour esquisser une queue. Par contraste, le M de « Je salue Monsieur Mon Enfant » est d'une fermeté quasi-militaire. La vigueur des trois lignes verticales suggère un défilé de soldats.

Ding nous fait voir comment Claudel 'dessine' le même mot – *saké*, par exemple – d'une façon différente selon le contexte. Elle n'oublie pas non plus de nous montrer comment la calligraphie confère à Claudel une liberté spatiale où les mots et les lettres sont interactifs. Liberté aussi en ce qui concerne l'orthographe : « Le poète pêche sans hameçon ». Dans le manuscrit calligraphique la cédille (symbole même de l'hameçon absent) a disparu.

Malheureusement, les notes 10, 11, 12 et 13 ont disparu, elles aussi ! Un beau texte néanmoins, qui révèle quelques-unes de ce que Claudel lui-même appelait les « intentions secrètes qui se cachent dans la calligraphie opérée avec le pinceau par le poète ».

Glenn Fetzer analyse les équivoques d'un « Claudel lecteur de Saint-John Perse », en particulier en ce qui concerne son étude sur *Vents*. Tout en examinant ce qui les rapproche (leurs rapports personnels et

professionnels) ainsi que ce qui les sépare (la religion), Fetzer nous rappelle que pour Claudel il n'est pas évident qu'une poésie sans Dieu puisse être riche en louange, sens, ou drame. Avec un poème épique comme *Vents*, on ne peut qu'accepter l'absence de drame. C'est la loi du genre. Pourtant, Fetzer croit distinguer l'empreinte de la louange chez Saint-John Perse. Il affirme aussi – en se référant au livre de Yves-Alain Favre (*Saint-John Perse : Le langage et le sacré*) – que la place du spirituel chez lui s'effectue dans la langue et dans le *poëin*. En outre, il est possible de soutenir que Saint-John Perse découvre le *mysterium tremendum* en tout lieu.

Nous sommes obligés d'admettre avec Fetzer que l'étude de Claudel est subjective. Sans doute, il l'aurait admis lui-même, lui qui savait – à l'encontre de maints critiques modernes qui s'imaginent 'neutres' – que l'objectivité n'existe pas en ce bas monde.

Le thème choisi par Éric Touya de Marenne est des plus importants : « Claudel's Poetic Doctrine : *Non impediās musicam* ». Malheureusement, son article – rédigé en français malgré le titre – est décevant. Curieusement, les notes ne font aucune référence au livre de Joseph Samson ni à l'étude – combien essentielle – de Michel Ploure, *Paul Claudel : Une Musique du Silence*.

Dans « The Russian Premiere of Claudel's *L'Échange* », Keith Tribble nous explique – d'une façon détaillée qui révèle sa maîtrise des sources primaires – comment il est arrivé que *L'Échange* fût choisi pour être la première mise en scène d'une pièce intégrale, après la Révolution, par le Kamerny Teatr de Moscou (le 20 février 1918).

La traduction, qui a été faite en 1913 par Pann et Vilkina (qui habitaient Paris à l'époque) est inédite. Pourtant, elle existe toujours et se trouve dans les Archives Littéraires d'État à Moscou où Tribble l'a consultée. Il traite aussi du décor (par Yakulov) ainsi que des points de vue des metteurs en scène Meierkhöld et Tairov. Il paraît que le choix de cette pièce ne s'explique pas par des raisons idéologiques (son anti-matérialisme, par exemple), ni par les liens de Claudel avec le Symbolisme, qui avait suivi son cours. Tout simplement, en 1918 il y avait une pénurie de nouvelles pièces et de nouvelles traductions. En plus, *L'Échange* avait suscité l'attention, sur les planches du Vieux Colombier, mais n'avait jamais été joué en Russie. Tribble affirme que tous ceux qui s'intéressaient à Claudel après la Révolution (mais avant l'assaut du Stalinisme) furent associés au mouvement futuriste. Somme toute, un important et passionnant morceau d'histoire littéraire. Curieusement, le texte tel qu'il nous est présenté, se termine brusquement – ce qui n'est certainement pas la faute de l'auteur.

C'est une contribution de l'éditeur, Sergio Villani, qui clôt le recueil : « The Prose Poems in *L'Œil écoute* ». Selon Villani ces 'poèmes' se trouvent en général au début ou à la fin d'un essai donné. Tandis que le corps du texte, ajoute-t-il, se caractérise par un style pour la plupart

formel, les 'poèmes' sont manifestement lyriques et d'un dynamisme dramatique qui s'élève vers le spirituel. C'est une thèse séduisante. Mais existe-t-il vraiment des passages qui se détachent nettement de cette façon quasi-indépendante ? À mon avis, le style de *L'Œil écoute* n'est jamais objectif (à la différence des citations de Fromentin utilisées par Claudel) mais bien particulier. Qui plus est, rares sont les pages qui ne contiennent pas de la prose poétique spirituellement irradiante et irisée – à commencer par la page de titre.

Pour conclure, nous devons savoir gré à Sergio Villani et à ses collègues pour leurs efforts en promouvant la cause de Claudel dans le monde anglophone où il demeure, hélas, mal connu et méconnu.

Michael DONLEY

L'Oiseau noir. Revue d'études claudéliennes, n° XIII. Cercle d'études claudéliennes au Japon, 2005, 132 pages.

C'est toujours un plaisir d'avoir entre les mains un de ces jolis volumes de *L'Oiseau noir*, où s'exprime toute la délicatesse japonaise, à travers le petit format, le joli papier couleur ivoire, et bien sûr le contenu où un Occidental trouve toujours matière à parfaire sa connaissance de Claudel. Seuls des Japonais en effet peuvent résoudre un certain nombre d'énigmes liées aux deux séjours que le poète fit dans leur pays. La présente livraison est tout à fait précieuse à cet égard. Elle s'ouvre sur deux séries d'*errata* concernant les *realia* japonais, et leur graphie, dans le *Journal* d'une part, et d'autre part dans la *Correspondance diplomatique Tokyo 1921-1927*. À vrai dire, ni Jacques Petit ni Lucile Garbagnati ne sont responsables de ces erreurs dues pour la plupart à la plume de Claudel lui-même, mais elles ont tout de suite sauté aux yeux des membres du Cercle d'études claudéliennes au Japon et de madame Michiko Nara, qui a traduit Proust dans sa langue. Que tous soient donc vivement remerciés de ce travail vraiment utile, surtout à un moment où une réédition amendée du *Journal* est envisagée.

Le même numéro nous offre deux contributions de sœur Hiroko Ogawa, que sa modestie retient de dire qu'il s'agit là d'une partie de son mémoire de DEA (chronologie des traductions japonaises de l'œuvre de Claudel de 1913 à 2003) et de sa thèse (Ueda Bin et Claudel), tous deux faits sous ma direction et soutenus en Sorbonne respectivement en 1994 et 2002. C'est un grand plaisir pour moi de voir ces travaux enfin rendus publics, et je remercie vivement le P. Béseineau de les avoir accueillis dans *L'Oiseau noir*. C'est l'occasion de présenter aux Français (et peut-être aussi à certains Japonais) un poète, romancier et traducteur bien oublié, car sa langue, semble-t-il, est archaïsante et difficile. Quasi-contemporain de Claudel (il vécut de 1874 à 1916) il fut un lien précieux entre le Japon de l'ère Meiji et l'Occident, par son intérêt pour la production lit-

téraire du mouvement symboliste et décadent, mais aussi Barrès et Bergson, ses traductions du « Cocotier » et de l'ode « *Magnificat* », en lien avec son appartenance au mouvement japonais « Jinsei-ha », « école de la vie ». Il est l'auteur d'un roman, *Uzumaki (Tourbillon)*, inspiré de Walter Pater, et traduit par sœur Ogawa. On attend avec impatience qu'un éditeur français nous permette de le lire.

Madame Machiko Kadota, nouveau président du Cercle d'études claudéliennes au Japon, nous emmène pour une promenade accompagnée de photographies à Pékin et Fou-Tchéou, où elle marche sur les traces du poète-diplomate et tente de retrouver les lieux qu'il a connus et aimés. Certes, la « ville des banyans » a terriblement changé, comme on pouvait aussi le constater sur le court-métrage de Bernard Hue présenté lors du colloque de l'Institut catholique de Rennes en novembre dernier. Le pont de bois que traversait Claudel sur le fleuve Min pour se rendre dans les collines avoisinantes est devenu un grand pont suspendu, le béton a recouvert maint lieu désormais méconnaissable, les tombes et cascades disséminées dans le paysage ont disparu, mais il reste la montagne de Kou-chang, les « Alpes » de Kou-liang, délicieux séjour d'été, et les banyans.

Madame Tomoyo Fukunaga, conservateur du musée Shiodome, et que nous avons entendue à Tokyo, évoque dans une courte note le jeu d'influence réciproque entre Claudel et le peintre Seiho Takeuchi ; enfin, une étudiante, Mlle Ayako Nishino, nous livre dans un article le résultat de ses recherches concernant l'influence du nô sur les « Idéogrammes claudéliens ». Relevons une petite erreur sur De Piis qui n'est pas un « poète baroque » (p. 104), mais de l'Empire. Si certaines interprétations (le « pied ») sont ingénieuses et convaincantes, d'autres en revanche ne semblent pas faire la part suffisante à la fantaisie inventive et libre de Claudel en cette matière, où il semble par ailleurs que la totalité de l'expérience extrême-orientale soit à l'œuvre.

Enfin, bien « tantalissant » est le texte du professeur Michio Kurimura (suite d'une série d'articles proposant un commentaire systématique de *Cent phrases pour éventails*). Le malheureux lecteur français en est réduit à contempler les caractères et à rêver sur tout ce que la substance de cette réflexion, passionnante d'après le résumé qui en est donné p. 74-75, pourrait lui apporter... Puisse une bonne âme, un jour, nous faire l'offrande d'une traduction !

Le numéro se clôt sur un rapport d'activités, et l'annonce des festivités du cinquantenaire dont on peut dire maintenant, avec gratitude, à quel point elles ont été réussies.

Dominique MILLET-GÉRARD